KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XIV

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1916

INHALTSVERZEICHNIS

DES VIERZEHNTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1915—1916

Seite

AUFSÄTZE

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Thomas Herbst . 3
Auktionsberichte 211, 461, 516, 565
Behrendt, Walter Curt: Hans Grisebach 297
– Berliner Kirchenbaukunst 535
Bombe, Walter: Die italienischen Renaissancebildwerke der Sammlung von Beckerath 409
Chroniknotizen 49, 102, 158, 414, 457, 519, 567, 620
Coster, Charles de: Till Ulenspiegel, Kap. 36, 37, 40 57
Eberstadt, Rudolf: Zur Geschichte des Städtebaues 419, 475
Elias, Julius: Wilhelm Trübner 187
– Vilhelm Hammershöi 403
Fechheimer, Hedwig: Das ägyptische Tierbild 20, 90
Friedländer, Max J.: Gainsborough als Radierer . 15
– Matthias Grünewald 69
Gronau, Georg: Künstler und Kunsthistoriker . . 573
Hancke, Erich: Moderne holländische Malerei . 163
– Liebermanns Zeichnung 347
– Liebermanns Kopien nach Franz Hals 525
Heyck, Eduard: Konstantinopel 578
Liebermann, Max: Erscheinung und Phantasie . 215
– Hans Grisebach 342
Mackowsky, Hans: Christian Daniel Rauch . . . 228
Mahlberg, Paul: Eine Medaille für den Minister von Ladenberg 45
– Alfred Rethel in den Jahren 1852—1853 . . 375
– „Untermalungen" von Oswald Achenbach . . 618
Mayer, August L.: Grecos Gotik und seine Beziehungen zur byzantinischen Kunst 133
– Die Neuerwerbungen der Münchener Neuen Pinakothek 587
Menzel, Briefe an einen Sammler 147

Seite

Osthaus, Karl Ernst: Wiener Barock 32, 77
Pauli, Gustav: Philipp Otto Runge im Spiegel unserer Zeit 433
Scheffler, Karl: Menzel 111
– Berliner Sezession 151
– Wilhelm Bode 201
– Hans Thoma 218
– Max Slevogt 283
– Die Ausstellung der freien Sezession 319
– Dora Hitz 383
– Geschicklichkeit 450
– Deutsche Museen moderner Kunst: Halle a. d. S. 491
Schröder, Bruno: Griechische Aktstatuen im Berliner Museum 602
Schulz, Richard L. F.: Böhmisches Glas 455
Schwind, Moriz von: Ein Brief und fünf bisher unveröffentlichte Zeichnungen 503
Trog, H: Ein schweizerisches Museum 360
Voll, Karl: Emil Preetorius 389
Waldmann, Emil: Nochmals: Unbekannte, sogenannte und apokryphe Bilder Leibls 175
– Karl Walsers Wandmalerei 267
– Das griechische Kultbild im Berliner Museum . 371
– Aus Fritz Schiders Münchener Zeit 555
– Auktionsberichte 516, 565
Worringer, Wilhelm: Künstlerische Zukunftsfragen 259

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Grautoff, Otto 471
Kristeller, Paul 315
Meier-Graefe, Julius 569
Pauli, Gustav 466
Scheffler, Karl 107
Uhde-Bernays, Hermann 313

Seite

Waetzoldt, Wilhelm 468
Waldmann, Emil 520, 621
Widmer, Johannes 471

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Hamburger Ausstellung 510
Behrendt, Walter Curt: Ausstellung von Kriegergräbern 416
Bombe, Walter: Ausstellung Rethel'scher Werke in Düsseldorf 512
– Kölner Ausstellung 515
Elert, Konrad: Königsberger Ausstellung 564
Elias, Julius: Gedächtnisausstellung für Max Uth 160
– Kriegsausstellungen 364
– Grosse Berliner Kunstausstellung 615
Hancke, Erich: Notizen aus Amsterdam und Rotterdam 511
Luthmer, Fr.: Wiesbadener Kunstausstellung . . 257
Lüthgens, E.: Kölner Ausstellung 452
Mayer, August L.: Münchener Ausstellungen 359, 563, 616
– Münchner Sommerausstellungen 616
Schaller, Hans Otto: Bericht aus Stuttgart . . . 366
Scheffler, Karl: Berliner Ausstellungen 50, 106, 205, 264, 311, 366, 415, 453, 512, 563, 615
Uhde-Bernays, Hermann: Münchener Ausstellungen 105

b) nach Städten geordnet

Amsterdam 511
Berlin 50, 106, 160, 205, 264, 311, 359, 364, 366, 415, 416, 453, 512, 563, 615
Breslau 366
Düsseldorf 512
Frankfurt a. M. 312
Hamburg 510
Köln 452, 515
Königsberg 564
München 105, 359, 515, 563, 616
Rotterdam 512
Stuttgart 51
Wiesbaden 257
Winterthur 308
Zürich 360

ABBILDUNGEN.

13 Abbildungen zu dem Artikel: „Nochmals: Unbekannte, sogenannte und apokryphe Bilder Leibls“ 175–186
Achenbach, Oswald: Piazza del Popolo 617
– Quirinal 618
– Strassenszene 619

Seite

Adler, Fr.: Die Thomaskirche 537, 543, 544
Ägyptische Tierdarstellungen, zweiundzwanzig Abbildungen 20–31, 90–101
Ahlers-Hestermann, Fr.: Knabe mit Bilderbuch . 330
Aktfiguren, Griechische, zehn Abb. 602–613
Bamberg, Stadtbild 485
Beckmann, Max: Gesellschaftsbild 501
Berger, Georg: Wildstilleben 597
Böhmische Gläser 455
Bondy, Walter: Bildnis Louis van Laar 334
Brockhusen, Th. v.: Landungssteg 518
Brügge, Quai vert 425
Burghausen, Burg und Marktplatz 427
Byzantinische Skulptur 133
Byzantinische Wandbilder . . . 136, 138, 140, 142
Corinth, Lovis: Obststilleben 151
– Potiphars Weib 153
– Selbstbildnis 499
Darmstadt, Luisenplatz 515
Daubigny, Ch. F.: Landschaft 462
Emden, Kleine Brückstrasse 430
Erlangen, Luitpoldplatz 487
Friedrich, Casper David: Landschaft aus dem Riesengebirge 595
Frydag, Bernhard: Weibliche Figur 509
– Bildnisbüste 510
– Badende 511
Gainsborough, Thomas: Drei Radierungen und eine Zeichnung 15–19
Goedvriend, Th.: Zwei Stilleben 169, 173
Goll, Karl: Steinschleiferei 51
Görlitz, Untermarkt, drei Ansichten . 476, 477, 479
Goya, Fr. de: Landschaft mit Stierherde . . . 321
Greco, El: Die Ausgiessung des heiligen Geistes 135
– Golgatha 137
– Der Heilige Petrus 139
– Die Heilige Katharina 141
– Ausschnitt aus dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“ 143
– Himmelfahrt Mariä 145
– Die Anbetung der Hirten 146
Griechische Aktfiguren, zehn Abbildungen . 602–613
Griechisches Kultbild im Berliner Alten Museum 373
Griesebach, Hans: Ausstellungsgebäude 297
– Weinhaus in Berlin 298
– Giebel des Hauses Michel & Co. 299
– Kirchenportal 300
– Ausstellungsgebäude 301
– Wohnhaus in Wernigerode 302
– Sommerhaus, zwei Abbildungen 303, 312
– Halle des Sommerhauses 304
– Hallenfenster 305
– Wohnhaus Grisebach 306
– Entwurfskizze 306
– Wohnhaus in Breslau 307

Seite

Griesebach, Das Kronprinzenzelt 308
– Kamin 309
– Diele 311
Grossmann, Rudolf: Sieben Originallithographien zu de Costers „Til Ulenspiegel“ 57–68
Grünewald, Matthias: Betende Frau 56
– Der heilige Sebastian 71
– Der heilige Laurentius 72
– Handstudie 74
– Madonna. Aus der Verkündigung 75
– Maria und Johannes. Aus der Kreuzigung . . 76
Gussow, Carl: Bildnis Dora Lütts 492
Gutkind, Erwin: Ausstellungshalle 368

Hagen, Theodor: Wald 338
Hals, Franz: Bildnis eines Mannes 513
Hammershöi, Vilhelm: Kronborg 403
– Hofwinkel 404
– Innenraum mit weiblicher Figur 405
– Sonnige Stube 407
Helmer, Philipp: Knabenkopf 261
– Der Künstler im Atelier 262
– Schlosserwerkstätte 263
Hem, Piet van der: Negertanz 170
– Loge 171
Herbst, Thomas: Kanal in Siethwende 7
– Rinder auf der Weide 8
– Kartoffelarbeiter 9
– Häuser in Altenbruch 10
– Bauernjunge im Walde 11
– Bauernmädchen 12
– Dorfweg 13
– Dorf im Winter 49
Herrmann, Curt: Fasanen 320
Hirth du Frênes: Marktszene 514
Hitz, Dora: Kinderbildnis 384
– Mutter und Kind 385
– Mädchen mit Blumen 386
– Mutter und Kind 387
– Weinernte 388
Israels, Josef: Muttersorgen 465

Jaeckel, Willi: Sturmangriff 147
– Damenbildnis 149
Japanische Zeichnung 450

Keller, A. v.: Kuppel des Königlichen Schlosses . 547
Keller, Albert von: Innenraum 600
– Bildnis einer Frau 601
Klauer, M.: Grossherzog Karl August 313
– Goethebüste 315
Klemm, Walter: Landschaft 329
Klimsch, Fr.: Generalfeldmarschall von Bülow. Bronze 341
Kolbe, G.: Prof. Dr. S. Bronze 340
— Gartenfigur 290
Konstantinopel: Zehn Ansichten 578–586

Seite

Krüger, Franz: Entwurf für eine Medaille . . . 45
– Bildnis des Ministers v. Ladenberg 47
Kultbild, Griechisches 373

Landshut, Altstadt 423
Leibl, Wilhelm, – falsche Bilder von – siehe unter Abbildungen
Leistikow, Walter: Havellandschaft 498
Liebermann, Max: Kind. Zeichnung 217
– Reiterin 258
– Strickendes Mädchen 318
– Strasse in Zandvoort 331
– Diele 333
– Holländisches Bauernhaus 336
– Kleinkinderschule 337
– Kinderbild 342
– Wäscherin 343
– Strickendes Mädchen 344
– Schlächterladen in Dordrecht 345
– Studienblatt zur „Flachsscheuer in Laren“ . . 347
– Der Vater des Künstlers 348
– Karre in den Dünen 349
– Die Gattin des Künstlers. Zwei Zeichnungen 350, 351
– Florenz 353
– Der Vater des Künstlers 354
– Blick auf Nordwijk 355
– Altfrauenhaus in Laren 357
– Studie zu den Judengassen 358
– Korso auf dem Monte Pincio 454
– Tuchweberei 494
– Herrenbildnis 495
– Neun Kopien nach Franz Hals 525–533
– Landschaft 587
– Kleine Metzgerei 588
– Bildnis des Obersten von K. 589
Lübeck, Alter Plan von 420
– Wohngang 431
Lüneburg, Reihenhäuser 429

Maks, J. C.: Im Café 165
– Variétésängerin 167
Mantegna, Andrea: Bildnis eines Gepanzerten . 411
Marc, Franz: Kuh 507
— Gazelle 508
Maris, Jakob: Abendstimmung 463
– Schlächterei 467
Mastenbroek, J. H. van: Wintertag in Schiedam . 168
Mazzoni, Guido: Thonbüste 412
Menzel, Adolf: Medaille und Zeichnung dazu 45 u. 48
– Illustration aus Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen 52
– Dr. Eitner 110
– Major von Leithold 112
– Reiter 114
– Frau Karoline Meyerheim 115
– Flusslandschaft 116

Seite

Menzel, Atelierwand 117
– Die Marquise von Pompadour 118
– Kinderbildnis 119
– Im Konzert 120
– Bleistiftzeichnung 121
– Der Volksredner 122
– Rüstungen 123
– Der „Wigwam“ auf der Weltausstellung in Wien 125
– Erinnerung an den Garten des Luxembourg . 126
– Missionsgottesdienst in der Buchenhalle bei Kösen 127
– Das Théatre Gymnase 129
– Beethovens Sterbezimmer 130
– Landschaft 131
– Vignette aus den „Werken Friedrichs des Grossen“ 132
Millet, J. Fr.: Hirt und Herde 469
Müller, H.: St. Andreas (Stilleben) 361
Müller, O.: Ruhendes Mädchen 322
Munch, Edvard: Sechs graphische Blätter . . 203–209
Münster i. W., Rathaus und Lambertikirche . . 422

Neven du Mont, A.: Diner 472
Nördlingen, Wehrgang 421
– Strasse 424
Normalplan einer Stadt 480

Oppler, Ernst: Interieur 150

Pascin, Jul.: Im Café, farbige Zeichnung 524
Pesellino, Franzesco: Kämpfende Knaben . . . 409
St. Peter in Moissac, Portal 134
Preetorius, Emil: Sechsundzwanzig zum Teil farbige Abbildungen: Bucheinbände, Illustrationen, Vignetten, Bildniszeichnungen usw. 389–402 u. 414
Purrmann, H.: Gladiolen 324
Püttner, Walther: Interieur 257

Rauch, Chr. D.: Selbstbildnis 214
– Statue der totgeborenen Prinzessin von Cumberland 228
– General Kleist von Nollendorf 229
– Die Herzogin von Leuchtenberg 230
– General Gerhard David von Scharnhorst . . . 231
– Goethekopf 233
– Relief vom Blücherdenkmal 234
– Prinzessin Alexandrine von Preussen 235
– Goethestatuette 236
– Das Blücherdenkmal 237
– Viktoria im Siegesflug. Relief vom Bülowdenkmal 238
– Das Scharnhorstdenkmal 239
– Grabstatue Friedrich Wilhelms III. 240
– König Friedrich Wilhelm III. 241
– Adler vom Bülowdenkmal 242
– Das Friedrichdenkmal 243
– Knabe mit Hund 244
– Relief vom Friedrichdenkmal 245
– Kaiser Alexander I. von Russland 246

Seite

Rauch, Das Bülowdenkmal 247
– Prinzessin Leontine von Radziwill 249
– Max Josef-Denkmal 251
– Viktoria 253
– Staatsminister Philipp von Ladenberg 255
– Staatsrat Dr. Hufeland 256
Rayski, Ferdinand von: Offizier zu Pferde . . . 592
– Herr von Fabrice 593
Renaissancebronzen 410, 413
Rethel, Alfred: Knabenkopf 371
– Landschaft 375
– Jakob empfängt die Nachricht vom Tode Josephs 376
– Bleistiftstudie eines Kindes 377
– Landschaft bei Dresden 378
– Christus und die Ehebrecherin 379
– Politische Karikatur 380
– Aristophanes 381
– Karikatur 415
Rhein, Fritz: Treibhäuser 367
Rietschel, Ernst: Goethekopf 232
– Bildnisbüste Rauchs 248
Rittmeyer und Furrer: Zwei Ansichten des Winterthurer Museums . . . . . 363 und 365
Röhricht, Wolf: Landschaft 152
Rösler, Woldemar: Frühlingslandschaft 328
– Kohlezeichnung 491
Runge, Philipp Otto: Kinderfries. Farbendruck . 418
– Ornamentale Umrahmung 433
– Der Abend. Erste Fassung 435
– Entwürfe zum Rahmen des „Morgens“. Zweite Fassung . . . . . 436 und 437
– Amaryllis-Studie 438
– Der Morgen. Erste Fassung 439
– Fragment des „Morgens“. Zweite Fassung . 440
– Das Kind des Künstlers 441
– Zwei Scherenschnitte 442
– Heimkehr ins Elternhaus 443
– Die Hülsenbeckschen Kinder 444
– Selbstbildnis 445
– Ideallandschaft 447
– Umrahmung zu den „Freuden des Weins“ . . 448
Schadow, Gottfried: Bildnisbüste Friedrich Nicolais 474
Schaffhausen, Munot 478
Schelfhout, Lodewijk: Christus 201
Schider, F.: Dame mit Kind 156
– Landschaft 555
– Kindtaufe 558
– Im Grünen 559
– Teegesellschaft 561
– Frauenkopf 562
Schinkel, Karl Friedrich: Entwurf zu einer protestantischen Kirche 538
– Die Johanniskirche in Alt-Moabit 551
Schönbrunn siehe unter Wien
Schwerin i. M., Der Dom und das Neue Gebäude 489

Seite

Schwind, Moriz von: Fünf Zeichnungen . . 503—506
Seidel, August: Landschaft bei Grosshesselohe . 596
Slevogt, Max: Prinzregent Luitpold von Bayern . 266
– Weinberg in der Pfalz 283
– Kind in Indianertracht II 284
– Selbstbildnis als Jäger 285
– Goldramstein 286
– Selbstbildnis im Garten 287
– Der Sieger 288
– Bildnis Conrad Ansorges 289
– Dame in Blau 291
– Bildnis Carl Volls 293
– Pferd in der Schwemme 294
– Blumengarten I 295
– Tigerin 296
– Viehweide 496
– Freilichtbildnis 497
– Syrakus 598
Slovona, Maria: Herbstblumen 339
Sluyters, Jan: Akt 164
– Bildnis 172
Soller, A.: Die Michaelkirche, zwei Abbildungen 539, 554
– Zwei Entwürfe zur Markuskirche . . . 540, 542
– Die Michaelkirche, Choransicht 554
Spitzweg, Karl: Rappelkopf 335
– Der Stallbursche 493
Stadtpläne, alte 426, 428, 432, 480
Strathmann, Karl: Frühling 157
Stüler, A.: Entwurf für ein Pfarrhaus 535
– Die Jakobikirche 536
– Die Markuskirche 541
– Kuppel des Königlichen Schlosses 545
– Entwurf zu einem Dom für Berlin 546
– Entwurf für die Lukaskirche 548
– Kapelle des Domkandidatenstiftes 549
– Johanniskirche in Alt-Moabit 551
– Die Bartholomäuskirche 552
– Die Matthäikirche 553
Thoma, Hans: Sommertag in Marxzell 154
– Mainlandschaft 218
– Am Fenster 219
– Faun und Nymphe 220
– Schwarzwaldlandschaft 221
– Sommermorgen 222
– Siena 223
– Briefschreiberin Agathe 224
– Der Verlorene Sohn 225
– Das deutsche Volkslied 226
– Gerbermühle bei Frankfurt 227
– Bildnis des Malers Fröhlicher 572
– Mainlandschaft 590
Thorvaldsen: Büste Wilhelms von Humboldt . . 252
Toorop, Jan: Brügge 174
Trübner, Wilhelm: Weiblicher Kopf 162
– Akt in der Sonne 187

Seite

Trübner, Bildnisstudie 188
– Blondes Mädchen 189
– Weiblicher Kopf 190
– Kassensturz 191
– Pfingstrosen 192
– Politische Studien 193
– Kapelle im Stift Neuburg a. N. 194
– Hof im Stift Neuburg a. N. 195
– Landhaus Knorr am Starnberger See 196
– Heidelberg 197
– Waldinneres 198
– Abgesessene Kavallerie 199
– Amazonenschlacht 200
– Ludgate Hill 211
– Schlosshof in Baden-Baden 323
– Bildnis des Bildhauers Thiele 591

Uhde, Fritz von: Mädchen in der Küche . . . 103
Ulm, Bürgerhäuser 481
– Soldatendörfchen 482
– Städtisches Kornlagerhaus 483

Waldmüller, Ferdinand: Kalkbrennerei 594
Walser, Karl: Sechzehn Beispiele dekorativer Wandmalereien . . . . . 268—282
Weisgerber, Albert: Ein Mann im Walde . . . 259
– Selbstbildnis 327
– Rast im Walde 453
– Der Heilige Sebastian 564
– Absalom 599
Weiss, E. R.: Bildnis H. S. 326
Widmungsmosaik aus Ravenna 144
Wieck, K.: Herrenbildnis 325
Wien, Liechtensteinisches Majoratshaus 42
– Jesuitenkirche 86
– Augustiner Chorherrnstift St. Florian, Marmorsaal 87
– Hofburg 89
– Schloss Schönbrunn: Gesamtansicht 32
– Das Parterre 33
– Erste Querallee 34
– Radialallee 35
– Blick auf das Gloriett 36
– Seitenansicht 37
– Allee im Park 39
– Zweite Querallee 44
– Menagerie 78
– Tor der Menagerie 88
– Erste Querallee 108
– Schloss Belvedere: Treppe zur oberen Terrasse 2
– Tor zum Schwarzenbergpark 43
– Das untere Schloss 77
– Obere Terrasse 79
– Tritonenbrunnen 81
– Tor am Rennweg 83
– Schloss Laxenburg, Gartenseite 85

Seite

Wien, Palais Harrach, Treppenaufgang 87
– Palais Liechtenstein: Front an der Herrengasse 40
– Grosser Saal 41
– Palais Lobkowitz 38
– Palais Pallavicini 105
– Palais Schwarzenberg: Gartenseite 80
– Gitter der Auffahrt 82
– Mittelallee des Parks 84
– Stadtseite 85

SACH- UND NAMENREGISTER

Achenbach, Oswald 617
Ägyptische Tierdarstellungen . . . 20–31, 90–101
Akademie der Künste in Berlin 51, 209, 364
Aktfiguren, Griechische, zehn Abb. 602–613
Altes Museum in Berlin 519, 602
Amsterdam 368, 461
Amsterdam, Ausstellung in 511
Antikes Kultbild im Alten Museum . . . 371, 519
Aquarell-Ausstellung 106
Autengräber, H. 264
Bach, René 107
Bahnhofneubau in Stuttgart 366
Barlach, Ernst 453
Barock, Wiener 32, 77
Baukunst, Moderne 459
Berlage, H. P. 459
Berlin 211, 359, 416, 602
Berlin, Kunstausstellungen in 50, 106, 159, 205, 263, 311, 359, 364, 415, 453, 512, 516, 615
Berliner Altes Museum 602
Berliner Kirchenbaukunst 535
Berliner Sezession 151, 264, 311, 454
Bielefeldt, Bruno 107
Biermann, Georg 49
Bode, Wilhelm 201
Böhmisches Glas 455
Bonatz und Scholer 366
Breslau, Kunstausstellung in 366
Briefe Menzels 147, 264
Bucherer, Max 107
Burger, Fritz 507, 521
Busch, Arnold 364
Byzantinische Kunst 133
Cassatt, Mary 471
Cassirer, Paul, Kunstsalon 207
Dettmann, Ludwig 364
Deutsche Museen moderner Kunst 491
Dresden 366, 414
Düsseldorf, Kunstausstellungen in 514
Ebel, Friedrich 52
Ebers, Hermann 107
Erler, Fritz 364
Erscheinung und Phantasie 215

Seite

Expressionisten 327
Frank, Philipp 264
Frankfurt a. M. 104, 211, 368, 464
Frankfurt a. M., Kunstausstellung in 312
Freie Sezession 319, 453
Frydag, Bernhard 508
Gabler, Ernst 51
Gainsborough 15
Galerie Heinemann 51, 105
Geschichte des Städtebaues 419, 475
Geschicklichkeit 450
Goebel, Hermann 107
Goll, Karl 51
Goltz, Joachim von der 53
Graber, Hans 471
Graphik-Verlag 50
Graphisches Kabinett 207, 415
Greco, el 133, 621
Griechisches Kultbild im Alten Museum . . 371, 519
Grisebach, Hans 297, 342
Grosse Berliner Kunstausstellung 51, 615
Grünewald, Matthias 69
Gutkind, Erwin 366
Hagus, Ludwig von 105
Haider, Karl 452
Halle a. d. S. 491
Hals, Franz 511, 525
Hamburg, Kunstausstellung in 510
Hammershöi, Vilhelm 368, 403
Handbuch der Kunstwissenschaft 521
Haug, Robert 107
Heichert, Otto 364
Helmer, Philipp 105, 264
Herbst, Thomas 3
Hessel, E. 52
Hirth, Georg 414
Hirth du Frénes 515
Hitz, Dora 368, 383
Hoetger, Bernhard 415
Hofer, Karl 452
Holländische Malerei, Moderne 163
Horne, William van 519
Hübner, Ulrich 207
Impressionisten 327
Italienischen Frührenaissance, Truhen und Truhenbilder der 315
Italienische Renaissancebildwerke 409
Juryfreie Kunstschau 512
Kaiser, Richard 264
Katalog der Sammlung Kippenberg 313
Kirchenbaukunst, Berliner 535
Köln 416, 515
Köln, Kunstausstellungen in 452, 515
Kölnischer Kunstverein 452, 515

Seite

Kriegergräber, Künstlerische Ausgestaltung der . 416
Kriegsausstellungen 364
Kriegsbilderbogen Münchner Künstler 107
Kriegszeichnungen 107
Krüger, Franz 45
Kultbild, griechisches 371, 519
Kunst im Kriege, Die 365
Kunstgeschichtliche Grundbegriffe 468
Kunstgeschichtsschreibung, alte und neue . . . 520
Kunsthistoriker, Künstler und 573
Künstlerische Zukunftsfragen 259
Künstler und Kunsthistoriker 573
Kunstschau, Juryfreie 512
Kunstverein Köln 452, 515
Kunstwissenschaft, Handbuch der 521

Ladenberg, Minister von 45
Lehmbruck, Wilhelm 453
Leibl, Wilhelm 105, 175, 366, 452
Liebermann, Max 347, 452, 525

Mainbrücke, Alte, in Frankfurt 104
Marc, Franz 366, 507
Max, Gabriel 209
Mayer, A. L. 621
Medaille für den Minister von Ladenberg . . . 45
Menzel 45, 111, 147, 208, 264, 466
Meyerheim, Paul 102
Moderne Baukunst 459
Moderne holländische Malerei 163
Modersohn, Paula 415
Mohrbutter, Alfred 508
Munch, Edvard 207
München 359, 368, 457, 465, 515, 587
München, Kunstausstellungen 51, 104, 105, 359, 563, 616
Münchener Gemäldesammlungen 457
Münchener Malerei 105
Museumsinsel, Neubauten auf der 158

Nagelplastik 209
Neubauten auf der Museumsinsel 158
Neuyork 366, 462
Nolde, Emil 415, 510

Orlik, Emil 515
Österreichische Kunst 311
Osthaus, Karl Ernst 365

Pinakothek, Alte und Neue 457
– Neue 587
Poelzig, Hans 414
Poussin, Nicolaus 569
Preetorius, Emil 389

Rauch, Christian Daniel 228
Rayski, Ferdinand von 205
Renaissancebildwerke, Italienische 409
Rethel, Alfred 375

Seite

Rethel, Alfred, Nachlassausstellung in Düsseldorf 512
Reusing 364
Rittmeyer und Furrer 360
Rohlfs, Christian 50
Rosenberg, Adolf 209
Rotterdam 512
Runge, Philipp Otto 433

Sammlungen:
– Herm. Emden 211
– Karl Köpping 209
– Kippenberg 313
– Hugo Reisinger 366
– H. Roessler 368
– W. S. van Randwijk 368, 461
– von Beckerath 409, 516
– Paul Meyerheim 416
– Catholina Lambert 462
– Julius Stern 516
– Marie Rosenfeld 565
– Gutekunst 566
– Hugo Schmeil 567
Schaefer, Edm. 107
Schäfer, Kurt 159
Schaller, Kunsthandlung 51
Scheffler, Karl 466
Schider, Fritz 555
Schinkel, Karl Friedrich 45
Schinnerer, Adolf 50
Schmidt, Stadtbaumeister 52
Schmitz, Bruno 460
Schnaars, Alfred 159
Schubring, Paul 315
Schweizerisches Museum, Ein 360
Schwind, Moriz von 503
Ségard, Achille 471
Sezession, Berliner 151, 264, 311, 454
Sezession, Freie 319, 453
Sezession, neue 616
Sigismund, Ernst 205
Slevogt, Max 264, 283
Springer, Jaro 52
Stäbli, Adolf 471
Städtebaues, Zur Geschichte des 419, 475
Steger, Milly 50
Steinhausen, Wilhelm 312
Stuttgart, Bahnhofneubau 366
Stuttgart, Kunstausstellungen in 51

Thoma, Hans 218
Thum, Erich 107
Trübner, Alice 367
Trübner, Wilhelm 187, 452
Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance 315

Uhde, Fritz von 104

	Seite
Uth, Max	160
Verein Berliner Künstler	160
Waldmann, Emil	49
Walser, Karl	267
Weisgerber, A.	452
Weisgerber-Gedächtnis-Ausstellung	563
Weiss, E. R.	563
Widener, P. A. B.	159
Wieland der Schmied	53
Wiener Barock	32, 77
Wiener Kunstschau	264, 311
Wiesbadener Kunstausstellung 1915	257
Winterthurer Kunstverein	308, 360
Winterthurer Museum	308, 360
Woermann, Karl	520
Wölfflin, Heinrich	308, 468
Zeichenkunst	450
Zimmermann, Richard	464

ACAD. LESEH.
7-OKT.19 5

Jahrgang XIV

Heft I

KUNST

und

Künstler

BERLIN

VERLAG BRUNO CASSIRER

Preis 6 Mark vierteljährlich

Einzelheft Mark 3.—

JAHRGANG XIV, HEFT I OKTOBER 1915

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE
PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT I

Seite

AUFSÄTZE

Friedrich Ahlers Hestermann: Thomas Herbst 3
Max J. Friedländer: Gainsborough als Radierer 15
Hedwig Fechheimer: Das Ägyptische Tierbild. I 20
Karl Ernst Osthaus: Wiener Barock. I . . 32
Paul Mahlberg: Eine Medaille für den Minister Ladenberg 45
Chronik: Antwortschreiben an Prof. Biermann, Ausstellungen 49
Jaro Springer† 52
Neue Bücher: Wieland der Schmied . . . 53

ABBILDUNGEN

Thomas Herbst: Junge im Walde 5
—: Bauernmädchen 6
—: Kanal in Siethwende 7
—: Rinder auf der Weide 10
—: Kartoffelarbeiter 11
—: Häuser in Altenbruch 12
—: Dorfweg 13

Seite

Th. Gainsborough: Drei Radierungen und eine Zeichnung 15–19
Elf Abbild. ägyptischer Tierdarstellungen 20–31
Schloss Schönbrunn: Gesamtansicht . . . 32
—: Das Parterre 33
—: Erste Querallee 34
—: Radialallee 35
—: Blick auf das Gloriett 36
—: Seitenansicht 37
Palais Lobkowitz 38
Schloss Schönbrunn: Allee im Park . . . 39
Palais Liechtenstein: Front an der Herrengasse 40
—: Grosser Saal 41
Liechtensteinisches Majoratshaus 42
Schloss Belvedere: Thor zum Schwarzenbergpark 43
Schloss Schönbrunn: Zweite Querallee . . 44
Franz Krüger, Adolf Menzel: Medaille und Zeichnungen dazu . . . . . 45—48
Thomas Herbst: Dorf im Winter 49
Karl Goll: Steinschleiferei 51

ASIATISCHE KUNST

ALTE KUNSTWERKE
ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTRASSE 10

Herrmann Gerson
Berlin W. Werderstr.

Eingerichtete Räume
nach Entwürfen von Prof. Bruno Paul.

Werkstätten für feine Bautischlerei und Kunstmöbel.

Gut erhaltene, alte Aubusson-Teppiche aus dem 18. Jahrhundert.

Alte und neue Orient-Teppiche.

SCHLOSS BELVEDERE, TREPPE ZUR OBEREN TERRASSE

Kunst und Künstler

THOMAS HERBST

1848—1915

VON

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

Thomas Herbst ist fast unbemerkt in Hamburg gestorben. Und auch wenn der europäische Krieg nicht die ganze Bühne des öffentlichen Interesses erfüllt hätte, so wäre wohl nicht viel mehr und in keinen breiteren Schichten darüber geschrieben oder geredet worden. Denn er hat alles gethan, um in der Kunstwelt ungenannt zu bleiben, er nahm keine öffentlichen Ehrenbezeugungen an, er stellte seit zwanzig Jahren nicht mehr aus und verbot allen, die um ihn wussten, über ihn zu schreiben, so z. B. Heilbut, mit dem er lange Jahre befreundet war. Und als Erich Hancke ihn wegen mancher Einzelheit zu der grossen Liebermann-Biographie fragte, nahm er ihm das Versprechen ab, bei der unumgänglichen Erwähnung lediglich „Herbst“ ohne schmückende Beiwörter wie „der talentvolle“ oder „der hochbegabte“ zu schreiben. So wusste man eigentlich nur, dass er zum Liebermann-Kreise gehört habe, mit dem fast gleichaltrigen Meister seit der Jugend befreundet gewesen sei, und man hielt ihn wohl für einen aus jener grossen Schar, in denen der Anblick eines grösseren Genossen vorübergehend etwas aufflammen lässt, was sich der näheren Betrachtung aber nur als Widerschein, nicht als ein aus eigner Kraft genährtes Feuer erweist. Ein Überblicken seines Lebenswerkes nun scheint uns diese Annahme nicht zu bestätigen, vielmehr zeigt es uns einen zwar wandlungsfähigen, seine Zeit spiegelnden, aber im Kern sich treu bleibenden, von eigenen Vorstellungen, eigenen Empfindungen getriebenen Künstler.

Die seltsame Scheu, mit der er jede Teilnahme am öffentlichen Kunstleben ablehnte, war keineswegs die Folge der Verbitterung eines Einsamen und Verkannten. Er bejahte gern und mit etwas unterstrichener Leichtfertigkeit das Bestehende, auch kannte er die Eindrucksmöglichkeiten seines Auftretens und gebrauchte sie virtuos im kleinen Kreise.

Diese, man möchte sagen Geheimhaltung seines Künstlerdaseins war, wenigstens zum Teil, ein Produkt des Doppellebens, das er in Hamburg führte: als Maler und als Bürger. Der Bürger in ihm hat wohl nie gänzlich das Gefühl überwunden, dass seine Thätigkeit etwas von der Norm Abweichendes, Auffälliges, nicht ganz Passendes wäre, von dem man am besten nicht viel Aufhebens machte, sich allenfalls mit den Ergebnissen, wie sie gerahmt und gefirnisst an der Wand eines eleganten Hauses glänzten, nicht aber mit der Arbeit beschäftige, die dazu führt, oder mit dem Verhältnis dieser Bilder zu anderer Kunst. Er wollte zur „Gesellschaft" gehören, als vollberechtigtes Mitglied, nicht nur als gelegentlicher Gast, wie es wohl die natürliche Stellung des Künstlers ist. Hier nun glänzte er, glänzte gern und talentvoll und nahm als Plauderer und Spötter die Erfolge entgegen, denen er als Maler auswich. Die Stätte dieser kleinen Triumphe liebte er, und er war gekränkt, wenn ein neuernannter Senator nicht aus einer alten Familie oder gar nicht einmal in Hamburg geboren war, nannte die Damen nach verschollener Sitte Madame und wusste in den kleinen Skandalgeschichten von drei Generationen so gut Bescheid wie in den Werken der Fontainebleauer.

Der Künstler sass abends oft allein im Café Felber am Steindamm und las Zeitungen. Die Kellner haben nie genau gewusst, wer der kleine Herr mit der krummen Nase und dem grau-rötlichen Haar und Spitzbart war. Da er aber etwas Achtunggebietendes hatte und man sich kaum denken konnte, dass ein derartiger Herr ganz ohne Titel sei, nannten sie ihn den Professor, was Herbst aufrichtig verdross. Hier hatte er wenn auch mit Unterbrechungen an die fünfundzwanzig Jahre gesessen, mit den Kollegen der Generation von 1890, mit Lichtwark und Brinckmann, gelegentlich auch mit Liebermann, Edvard Munch und anderen auf der Durchreise befindlichen Bekannten, ja zuletzt noch mit einigen von den jüngsten Hamburger Malern, und hatte geredet, wie man eigentlich nur in Cafés reden kann, Malerei, Klatsch, Anekdoten, die Leute am Nebentisch, Kollegen und wieder Malerei: zwischen Plüschsofas, Ladenjünglingen und Marmortischen stiegen dann Visionen auf von jenen ewigen Werken, die uns begeistern — und die ferne sind.

Es entstand nach solchen Abenden in dem einen oder anderen der Zuhörer wohl der vage Wunsch zu reisen, dahin zu gehen, wo Rubens und Delacroix, Tintoretto und Rembrandt von den Wänden funkeln, wo es in der Luft irgendeine Gemeinsamkeit zu geben scheint von Leuten, die sich mutig und ernst mit der Malerei beschäftigen, kurz, trotz des äusserlich so intensiven und bedeutungsvollen Lebens der Hansestadt das leise Gefühl: Peripherie, Provinz. — Aber nichts weniger als das wollte sein hüpfendes und fliessendes Gespräch erwecken. Denn er hatte sein Schicksal fest und endgültig mit der Vaterstadt verknüpft, war überzeugt, dass es keine andere Stätte für ihn gäbe und bewies oft dem Zweifler, wie richtig, natürlich und malerhaft sein Leben sei: im Sommer, auf dem Lande, male er die Studien und im Winter, Tag für Tag, arbeite er still und einsam an seinen Bildern.

Dieses Leben führte er seit Mitte der achtziger Jahre. Vorher freilich war er draussen gewesen und hatte die Zeit so glücklich genutzt, dass seine Malerei bis zuletzt einen völlig weltbürgerlichen Stil behalten hat und er nie der naheliegenden Gefahr ein Heimatskünstler in dem schlimmen Sinne zu werden erlegen ist.

Nach Beendigung der Gelehrtenschule des Johanneums — an welcher sein Vater, der alte Professor Herbst, gewirkt hat — wurde der Siebzehnjährige nach Frankfurt auf das Städelsche Institut geschickt, wo ihn ein gewisser Becker unterrichtete. Seiner kritischen Einsicht entging nicht das Falsche und Zwecklose des dortigen Unterrichts, und so trat er schon das nächste Jahr bei Steffeck in Berlin ein. Hier lernte er Liebermann kennen, und hier begann jene ganz unsentimentale echte Künstlerfreundschaft oder vielmehr Kameradschaft, die bis an seinen Tod nicht gestört worden ist. Dabei waren die Rollen keineswegs so verteilt, dass Herbst dauernd der Empfangende, die Nebenerscheinung blieb. Zumal in den folgenden Jahren in Weimar, wohin der sich vereinsamt fühlende Liebermann den Freund nachholte, galt Herbst in den Akademiekreisen als der schlechthin Bedeutendere, seiner Geschicklichkeit wegen. Der alte Diriks in Paris erzählte vor einigen Jahren, wie man in Herbst den „kommenden Mann" gesehn und davon gemunkelt habe, dass er auf eine ganz neue, breite Art male, wie man versucht habe in sein Atelier einzudringen und er unter Opferung einiger Flaschen Wein diesen Sturm regelmässig und liebenswürdig abzuschlagen wusste. Während Liebermann noch nach einem Stoffgebiet tastete, scheint Herbst schon damals den Kreis seiner Motive entdeckt und begrenzt zu haben. Er stand darin auf den Schultern des Hamburger Bauernmalers Hermann Kauffmann, und die

Gegend seines Stoffkreises fing gleich hinter den Thoren der Vaterstadt an und dehnte sich nach Schleswig-Holstein und Mecklenburg hinein. Von dort, wo er auch damals im Sommer weilte, brachte er einmal unter seinen Zeichnungen eine Studie nach gänserupfenden Frauen mit, die Liebermann Anregung zu seinem bekannten Bilde gab. — Der belgische Pinselvirtuose Verlat, ein Schüler Courbets, wirkte damals neben seinem Landsmann Pauwels an der Weimarer Schule als Lehrer und hat wohl durch die fundierte Sicherheit seines Könnens Herbst imponiert, wenn auch nicht bis zur Ausschaltung seiner Skepsis. Denn neben gründlicher Tüchtigkeit im Metierhaften arbeitete er mit Mätzchen und Mittelchen schlimmster Art. Ein starkes Gegengewicht gegen derartige Künste mag damals eine Reise nach Holland gewesen sein, zur selben Zeit, als Liebermann die erste kurze Fahrt nach Paris machte. Die grosse, schlichte Kunst dieses Landes hat Herbst mit einer verwandtschaftlichen Wärme berührt, und nicht nur die alten, sondern auch die modernen Holländer, vor allem Mauve und Maris, sind von nun an aus dem Kreise seiner Vorbilder nicht wegzudenken. Doch liebte er es zu betonen, dass es sich gerade diesen Künstlern gegenüber nie um die Übernahme einer Form, sondern um die gleichen Begeisterungen für die gleichen Dinge gehandelt habe. Er hat aber niemals dort gemalt, sondern sein Holland in den Marschen der Niederelbe gefunden.

1874 verliessen beide Freunde Weimar, Liebermann ging nach Paris und Barbizon, Herbst nach Düsseldorf. Er hatte nämlich Bilder des jungen Seibel gesehn, auf denen in einer sehr schlichten Weise Tiere auf der Weide und ähnliches dargestellt war, und wollte den Maler gern kennen lernen. Als er aber in Düsseldorf ankam, war Seibel — lungenkrank — nach Italien abgefahren und kam nicht wieder zurück. Statt dessen verkehrte Herbst dort viel mit Burnier, der seiner Art nahe stand und mit ihm die Begeisterung für die Neuholländer teilte. Im übrigen sass er aber ein wenig zwecklos an diesem schlimmen Ort, dessen Atmosphäre fast immer nur die kunstfremden Instinkte in den dort weilenden Malern gestärkt hat. Er wurde unter der Rubrik „Tiermaler“ geführt und daher ab und an gebeten, das über die Kraft des Verfertigers gehende Hündchen auf Genrebilder zu malen, und wenn er die traditionelle Belohnung: einen Thaler und ein Mittagessen, vornehm ablehnte, so erregte er freudiges Erstaunen.

Einmal besuchte ihn Liebermann auf der Durchreise, und bewog ihn ohne Mühe — sein reger Geist hatte von der Düsseldorfer Idylle rasch genug — mit nach Paris zu kommen. Er blieb kaum ein Jahr dort, aber diese Zeit genügte ihm, seiner Kultur, seinem Geschmack, seiner Urteilskraft eine ganz erstaunlich sichere Basis zu geben, sodass man späterhin den Eindruck hatte, er habe etwa ein Jahrzehnt in dieser komplizierten Welt zugebracht. Sein Bekanntenkreis war der Liebermanns: Munkacsy, von Páal und Eugen Jettel waren hauptsächlich die Maler, mit denen man verkehrte. v. Páal machte durch die Vereinigung eines ausserordentlichen Aristokratismus und völligen Geldmangels auf Herbst persönlich grossen Eindruck, während ihm Munkacsy, dessen Stern damals hell glänzte, immer als eine Art Hochstapler im Gedächtnis blieb. Man führte wohl gelegentlich, den Zylinder schräg auf dem Kopf und in pantalons à la patte d'éléphant ein ganz vergnügtes Leben, gab sich aber nicht im mindesten etwa „europäischen Ausschweifungen“ hin, denn ausser den künstlerischen Gemeinsamkeiten verband Herbst und Liebermann der gleiche streng bürgerliche Sinn, durch den man die Vorgänge in der bohême fast wie ein Marionettentheater betrachtete: das Groteske von Geschehnis und Bewegung wurde deutlich, aber einen psychischen Antrieb vermutete man kaum dahinter. — Im Mittelpunkt der künstlerischen Eindrücke standen nun nicht die Impressionisten, von denen wir uns das Paris der siebziger Jahre ganz erfüllt denken, sondern Delacroix, Corot, Daubigny und die andern Meister von Barbizon, besonders Troyon. Dieser wurde vorübergehend, Corot dauernd von entscheidender Bedeutung im Schaffen von Herbst.

Corots silbrige Harmonie mit dem kühlen Grün, seine innige Empfindlichkeit für den Reiz der Silhouette und vor allem das uralt eingeborene lateinische Maassgefühl, mit dem er die Grössen der Gegenstände und den Platz der figürlichen oder tierischen Staffage auf seinen Bildern festlegt, hat Herbst in so hohem Maasse in sich aufgenommen und fest mit seiner Art verbunden, wie es nur einem möglich ist, der die gleichen Anlagen in sich trägt.

In dem mit Liebermann gemeinsamen Atelier des Boulevard de Clichy malte er jenes kleine Aquarell, das den Kameraden vom Rücken gesehn bei der Arbeit darstellt. Auf die Stelle am Hinterkopf, wo er die beginnende Glatze angedeutet hatte, tuschte Liebermann, für dessen Eltern das Bildchen

bestimmt war und dem dieser Realismus zu rücksichtslos erschien, vorsichtig ein paar dunklere Tupfen.

Auch in den folgenden Wintern, in München, blieben die Beiden zusammen. Die hohe Malkultur, die dort in diesen Jahren zu Hause war, bildete ein günstiges Klima für eine Begabung wie Herbst, zumal da er im Sommer stets im Freien malte und so der spezifisch münchnerischen Gefahr des Atelierhaften entging. Seine koloristisch feinsten Studien, die leider durch das vergängliche Material (Papier) und die schlechte Aufbewahrung zum grössten Teil zerstört sind, fallen in diese Jahre. Er kam mit einer grossen Anzahl von Künstlern — Uhde, Zügel, Habermann, Dill und anderen — in flüchtige Berührung, befreundete sich aber kaum näher mit einem von ihnen, die Münchener Biergemütlichkeit lag seinem Temperament ganz und gar nicht. Auch mit Leibl hat er verkehrt, und diesem gefiel Herbsts Malerei so, dass er sich eine Tierstudie — ein schwarz-weisses Kalb — ausbat und im Deckel seines Malkastens befestigte. Herbst hat das gelegentlich als „den einzigen Erfolg seines Lebens" bezeichnet.

1884 ging er dann endgültig nach Hamburg und Liebermann nach Berlin. Gewissermassen ein Dokument ihres Abschieds bildet die „Holländische Dorfstrasse" von Liebermann, an der Herbst mitgearbeitet haben soll. Jedenfalls ist es das einzige grössere Bild Liebermanns, das im Vorwurf und der Komposition an Arbeiten des Freundes erinnert. Nun trennten sich nicht nur geographisch die Wege der beiden, sondern auch die Lebensformen, die Stellung zur Umwelt wurde gänzlich verschieden. Denn während Liebermann sich mit nie ermüdender Geste an die Spitze der Kräfte stellte, welche aus Berlin in diesem Zeitraum die jüngste Kunststadt der Welt gemacht haben, und eben aus der Berührung mit dem neuen Zustrom ständig Kraft gewann und produktiv wieder umsetzte, trieb Herbst auf einem stilleren Fluss dahin. Der bescheidene Künstlerkreis in Hamburg konnte einem Maler, der aus einer so europäischen Atmosphäre kam, wenig Anregung bieten. Hermann Kauffmann, der auf ihn in seiner Jugend ja stark gewirkt hatte, war jetzt über achtzig, der feinsinnige Landschafter Valentin Ruths, ein Schirmerschüler, war in Wissen und Können ein Dilettant gegen Herbst und ähnlich stand es mit Hans Speckter, der allerhand kunstgewerbliche Neigungen hatte, auf die Herbst zeit seines Lebens mit der wohlwollenden Verachtung des echten Malers herabsah. Doch war er mit diesem differenzierten, fein empfindenden letzten Spross der Künstlerfamilie Speckters sehr befreundet und hielt seinen frühen Tod für den vorzeitigen Abschluss eines zu grossen Hoffnungen berechtigenden Lebens. So blieb nur Carl Rodeck, ein robust begabter Maler, mit dem zusammen er die Elbniederungen durchstreifte. Rodeck, der nicht entfernt die Kultur und den feinen Farbensinn des Kameraden besass, hat sicher mehr von dem Umgang gehabt als Herbst. Dessen Bilder aus dieser Zeit machten offenbar nicht viel von sich reden, verschwanden aber ausnahmslos rasch im Privatbesitz, obgleich der alte Kunstvereinsdiener, den mancher Hamburger zu konsultieren pflegte, von ihnen aussagte, sie seien ein „Bischen französch".

Am Anfang der neunziger Jahre aber schien es plötzlich, als solle auch ihm eine aktive Rolle im Kunstleben zufallen, wie sie Liebermann in Berlin spielte. Es scharte sich um ihn die junge Generation der „Freilichtmaler", durch deren äusserst grüne Wiesen die Hamburger bis ins Tiefste verletzt und empört wurden. Diese Künstler suchten — wohl unbewusst — in Herbst ein Bindeglied zur Tradition der grossen Malerei und ausserdem fesselte sie die sprühend-lebendige Persönlichkeit, deren Überlegenheit sich nie etwa in einer professoralen Art bemerkbar machte, sondern ganz beiläufig, oft unter halber Selbstironie versteckt, das gab, was sie geben konnte. Das bezog sich nun grösstenteils auf das kompositionelle Gefüge des Bildes (was freilich damals als das Nebensächlichste der Welt betrachtet wurde), auch wohl auf die malerische Behandlung, und dann auf die Stellung zur Kunst, zu den alten und neueren Meistern. Die Wechselwirkung zeigte sich bei Herbst in einer völligen Änderung seiner Palette. Er liess jeden Rest von Tonmalerei aus seinen Bildern verschwinden und setzte an Stelle der zusammengehaltenen Skala von Grau-Grün-Braun das helle Blau-Grün-Gelb. So kommt es, dass ähnlich wie zum Beispiel bei Trübner die Bilder des Sechzigjährigen von einem jüngeren Menschen gemalt zu sein scheinen, als die des Dreissigjährigen. Aber die eigentlichen Revolutionäre betrachteten ihn dennoch mit Misstrauen. Das Maass von Konventionalismus machte ihn verdächtig. Und war es denn auch nicht wunderlich, wenn jemand, der die neuentdeckten blauen Schatten und rotvioletten Kühe in seine Malerei mit aufgenommen hatte, plötzlich für ganz „überwundene" braune Bilder eintrat oder hartnäckig behauptete, dass

THOMAS HERBST, KANAL IN SIETHWENDE. 1907

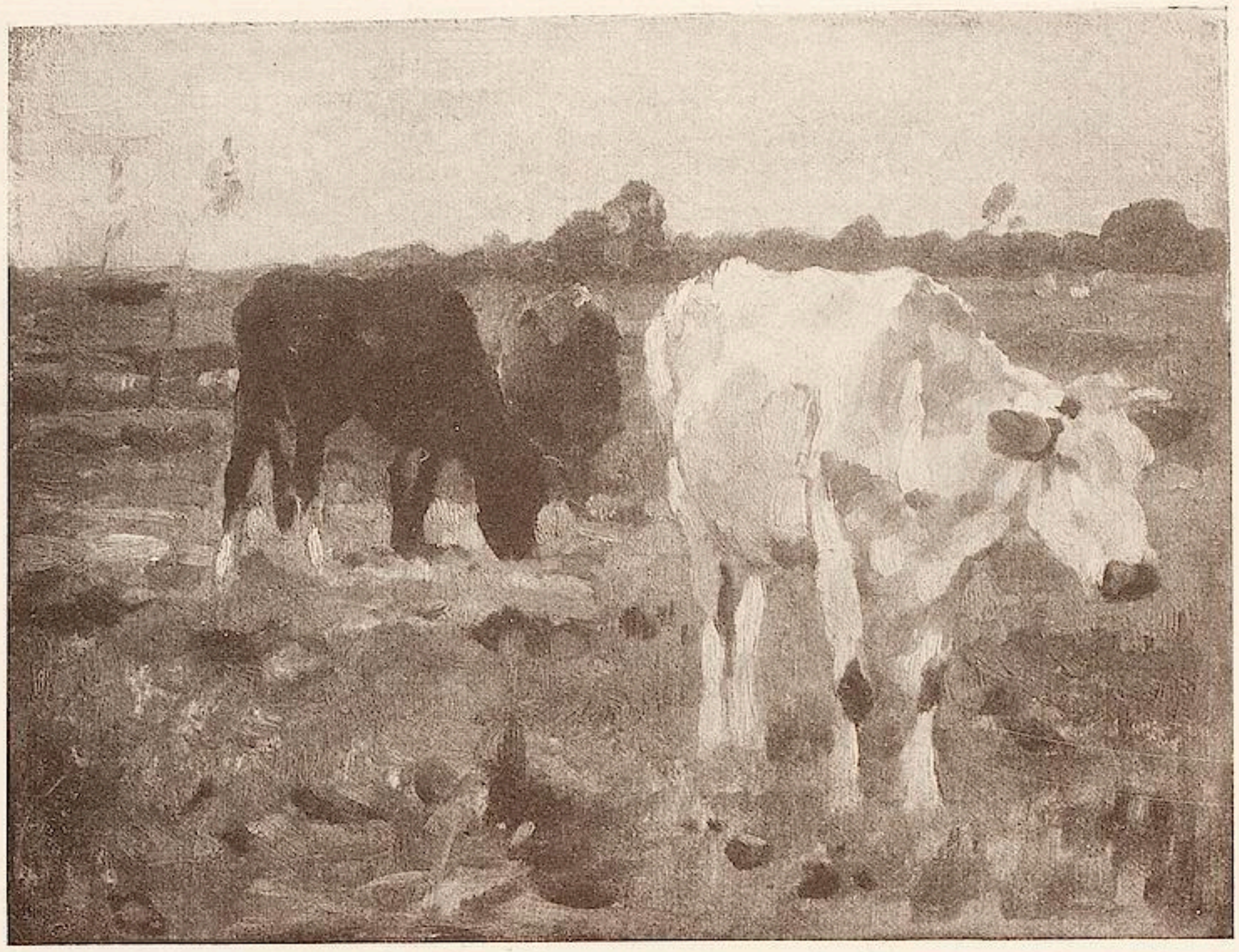
BESITZER: E. SILLEM, HAMBURG

Andreas Achenbach zwar „falsche Richtung“ sei, aber mehr Talent habe als Claude Monet?

Die Gemeinsamkeit des Wollens dieser jungen Künstlerschaft, (der Eitner, v. Ehren, Illies, Kayser, Schaper, Siebelist, Wohlers) die Kampffreudigkeit des sich begeistert regenden Lichtwarck und endlich die konservativen und reaktionären Gegenströmungen brachten momentweise in Hamburg jene leidenschaftliche Temperatur hervor, die man wohl als Kunstleben einer Stadt bezeichnen darf. Es war ein kurzes, frühlinghaftes Blühen, vor dem populären Erfolg der Worpsweder, vor Gründung der Berliner Sezession, eins der interessantesten Blätter in der Kulturgeschichte dieser Stadt, aber leider und notwendig vereinzelt.

Herbsts feine Kennerschaft wurde in dieser Zeit auch ein mitberatender Faktor bei der Leitung der Kunsthalle, und eine gemeinsame, sich ergänzende Thätigkeit mit Lichtwark wäre für das Museum von höchst fruchtbringender Bedeutung geblieben, wenn man sich nicht leider sehr bald entzweit hätte. Der äusserliche Grund war geringfügig, aber es lagen wenigstens auf Herbsts Seite noch andere Ursachen unter der Oberfläche. Ihm konnte, wenn überhaupt ein Programm, so nur das amateurhafte, durchaus auf die Schätzung der malerischen Qualität gegründete Sammeln vorschweben. So mussten ihm die entwicklungsgeschichtlichen oder gar didaktischen Absichten Lichtwarks fremd und unrichtig erscheinen. Und da er es wohl liebte, seine Erkenntnisse konversierend und gelegentlich auszusprechen, gleichgültig auf welchen Boden sie fielen, jede programmatische Formulierung aber ihm schon pedantisch erschien, versuchte er gar nicht seinen Ansichten öffentlich Geltung und Einfluss zu verschaffen, sondern zog sich auf sein Atelier und die Gesellschaft zurück.

So blieb in seinem Leben wie in dem der Vaterstadt das Revolutionäre nur kurze Episode. Der Umstand, dass sich das farbige Aussehn seiner Bilder und die Struktur des Pinselstrichs so stark geändert hatten, hinderte nicht die Regelmässigkeit seiner Verkäufe und Aufträge. Man beachtete es wohl kaum, denn auf einem „echten Herbst“ gab es nach wie vor viel zu sehn: da wurde eine Schaf-



THOMAS HERBST, RINDER AUF DER WEIDE. STUDIE UM 1880
HAMBURGER KUNSTHALLE

herde bei regnerischer Dämmerung vom Schäfer in den baufälligen Stall gelassen, es fuhr ein Ochsengespann durch einen sonnbeleuchteten Hohlweg, oder es wurden Pferde in die Schwemme geritten, Kälber ans Wasser getrieben. Es mag seiner Weitgereistheit als ein etwas unwürdiges Schicksal erschienen sein, langsam eine Lokalgrösse zu werden, auch mochte er die Wirkung des Satzes vom Propheten im Vaterlande fürchten. So hielt er sich denn einerseits von allem irgendwie öffentlichen Heraustreten zurück und hatte sich andrerseits eine kleine List: angebliche Verkäufe nach England, ausgedacht, die er gelegentlich erwähnte und die ihren Zweck, nämlich ihm das Relief der Anerkennung extra muros zu geben, wohl erfüllt haben.

Er schien das schwierigste Problem bis zu einem gewissen Grade gelöst zu haben: Künstler zu bleiben und doch nicht im Gegensatz zum Publikum zu stehen. Man hielt ihn für einen glücklichen Menschen, der keinen inneren Zweifel kannte, der nie danach zu fragen schien, wie weit sich das von ihm künstlerisch Erreichte mit dem deckte, was ihm bei höchster Ausnutzung aller Fähigkeiten erreichbar gewesen wäre. Aber war hier nicht vielleicht die glitzernde Beweglichkeit seines Wesens oft ein trügender Schein, der die innere Unruhe verdeckte? Eine Unruhe, welche die andern nichts angeht und, sichtbar gemacht, so leicht zu billiger Künstlerpose wird? Er sah seine Werke stets gewissermassen als vorläufig an und sprach von ihnen — gar nicht renommistisch — immer wie ein Mann, der eigentlich imstande ist etwas ganz Anderes zu leisten. Auf die Frage nach seinem besten Bilde antwortete er einmal ohne Zögern: „Das soll jetzt kommen, nächste Woche“. Hier lag auch wohl der tiefste Grund des Nicht-ausstellen-wollens, des freiwilligen Verzichts auf das Bekanntwerden, auf den Wettbewerb mit den Kameraden seiner Jugend.

Dann war noch ein Zweites, was ihn quälte und traurig machte alle die letzten Jahre hindurch: das Absterben der Welt, die er darstellte.

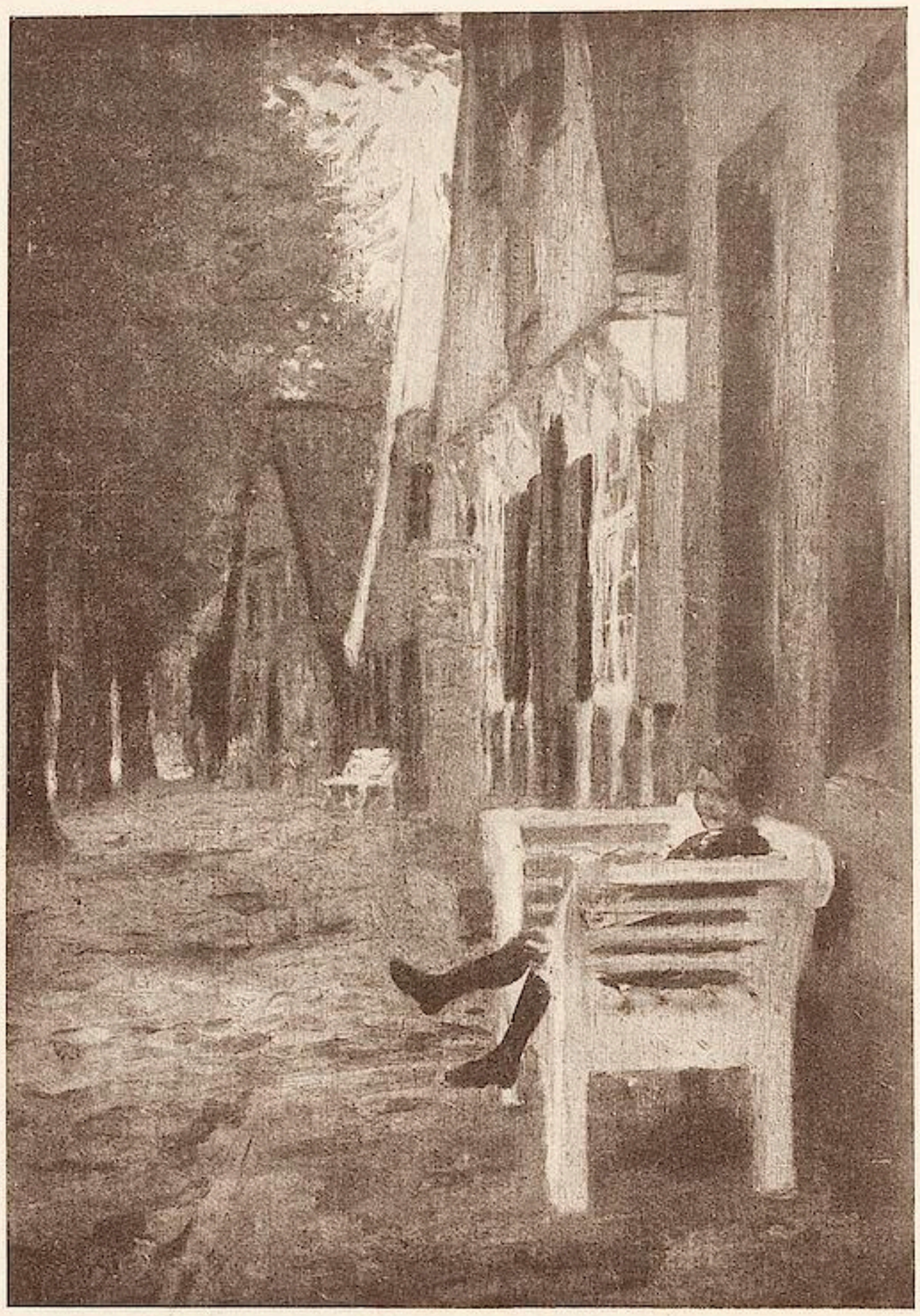
Als er ein Junge war, hatte er seine ersten grasenden Kühe in Eimsbüttel gezeichnet, einem Vorort von Hamburg, der jetzt über 90,000 Einwohner hat. Der Jüngling ging dann auf die Elbinseln, nach Wilhelmsburg, aber die Stadt und der Hafen

mit ihren wachsenden Bedürfnissen drängten nach. Den Dörfern in der Nähe ging es ähnlich, er suchte nun entlegenere auf. Aber der Reichtum schrumpfte immer mehr zusammen, er begann nach „dem“ Dorf zu suchen, wo in Häusern, Kleidung und Lebensgewohnheiten keine moderne Nüchternheit die Stimmung störte und er suchte bis an sein Ende, ging auch in den letzten Jahren kaum mehr auf längere Zeit hinaus, sondern malte nach den alten Studien. Er empfand eine Art Heimweh nach dieser sich mit unglaublicher Schnelligkeit zersetzenden Welt, und las er von einer neuen Eisenbahnstrecke oder einer Feuersbrunst auf dem Lande, so traten vor sein inneres Auge die unverschämten roten Neubauten mit ihren Pappdächern, die, solange er zu leben hätte, nicht mit der Natur zusammenwachsen würden, vermutlich auch später nicht. Dabei war seine Trauer keineswegs die des kunstgewerblich oder ethnographisch Interessierten, sondern ein Teil jener tiefberechtigten Melancholie aller künstlerisch Empfindenden über die unabwendbare Verhässlichung der Welt, deren neue Schönheitsmöglichkeiten erst in wesentlich späterer Zeit malerisch nutzbar werden können.

In diesen letzten Jahren war in Hamburg wiederum eine neue Künstlergeneration herangewachsen, und trotz des Altersunterschiedes von über fünfunddreissig Jahren, trotz der ganz anders gerichteten künstlerischen Absichten verband Herbst mit einigen von ihnen gute Kameradschaft. Die Jüngeren wiederum empfanden freudig die Lebendigkeit und die allem Provinziellen weltenferne Allgemeingültigkeit des innern Kerns seiner Urteile und seines Wesens. Es waren die Leute, mit denen er zuletzt noch im Café sass und mit welchen er in der Begeisterung für Delacroix ganz einig war, deren neueren Verehrungen er aber mit einiger Skepsis gegenüberstand. Oft versprach er ihnen, mit nach Paris zu kommen, um manches alte Urteil zu überprüfen und Neues im Zusammenhange kennen zu lernen.

In dem letzten Sommer vor seinem Tode wurde er auf dem Lande, fern von ärztlicher Hilfe, durch einen giftigen Insektenstich verletzt. Der Arm schwoll rasch und beängstigend an, und Herbst glaubte, es ginge zu Ende. Da habe er sich einen Esel genannt, so erzählte er, diese Reise nicht ausgeführt und sich die Sammlungen Moreau-Nélaton

THOMAS HERBST, KARTOFFELARBEITER. STUDIE UM 1900
HAMBURGER KUNSTHALLE



THOMAS HERBST, HÄUSER IN ALTENBRUCH. 1890
BESITZER: KUNSTHANDLUNG J. HECHT, HAMBURG

und Camondo nicht angesehen zu haben, und er habe sich fest vorgenommen, es „nächstens" zu thun. Dann kam der Krieg. Aber auch ohne den wäre er wohl nicht gefahren, denn ihm graute ein bisschen vor dieser Stadt, wo er zu bemerken fürchtete, dass er ein alter Mann geworden sei, und wo jetzt so wenig von den Göttern und Halbgöttern seiner Jugend und so viel von Cézanne, Picasso und Henri Matisse die Rede war.

* * *

Die Malerei nun, welche dieses Lebens ständiger und wesentlicher Inhalt war, bleibt von den ersten Versuchen des Jünglings bis zum letzten Bild des Siebenundsechzigjährigen ganz gleichmässig von einer prachtvollen Eigenschaft durchströmt: sie ist das Ergebnis einer echten, eminent malerhaften Begabung, die den Pinsel als ein natürliches Ausdrucksmittel benutzt und mit ihm flüssig und selbstverständlich die Beobachtung niederschreibt. Dies gesunde Nicht-anders-können seiner Handschrift scheucht alle Gefahren der Theorie aus seiner Kunst und bewahrt sie davor, dass sich seine persönliche Intelligenz als Hemmung oder Trockenheit bemerkbar macht. Es wurde alles Malerei unter seinen Fingern. Schon auf jenem kleinen „Dorf im Winter" von 1876 sehen wir, wie er — im Motiv noch Herrmann Kauffmann nahestehend — die trocken-sachliche Art dieses tüchtigen Mannes mit Weichheit und Farbe, einer schönen festen Materie umhüllt, und die Behandlung trotz ausserordentlicher Detailliertheit nicht spitz wird. Die beiden vorderen Figuren erinnern uns freilich daran, dass das Bild aus dem Jahr seines Düsseldorfer Aufenthaltes stammt, aber die Farbe ist meisterhaft. Wie fein sind die Unterschiede des Schnees und des gelblicheren Weiss in dem Schimmel oder das rotbraune Pferd mit der tiefdunkelgelben Mistfuhre gegen die schneeschwere Luft. Ein angeborener Farbensinn, durch die genaue Kenntnis grosser Kunst um einen ganz bewussten Farbengeschmack verstärkt, kennzeichnet die Bilder dieser tonigen Periode, die etwa bis Mitte der achtziger Jahre andauert. Bei den Pferdebildern dieser Zeit fühlt man sich gelegentlich an Pettenkofen erinnert. Aber hier wie bei den andern, schon genannten Anregungen (Troyon, Corot, Mauve und Willem Maris) gewinnt er aus der Begeisterung für einen Meister neue Einsichten, neue Qualitäten. Schon in der Auswahl zeigt sich sein sicherer Instinkt, nie wäre es ihm eingefallen eine Annäherung an die dunkelmächtige Sphäre Rembrandts oder die feuerdurchströmte Pathetik Delacroix' zu versuchen, für wie gross er auch gerade diese Beiden halten mochte.

Man hat kaum je vor seinen Leinenwänden oder zahllosen Pappstudien das Gefühl, als habe er sich gequält. Eine fröhliche Sorglosigkeit scheint diese breiten, pastosen Flecken hingestrichen zu haben, man spürt die Freude an der Beschäftigung des Malens, die Freude, unter dem Gleiten der begabten Hand Marschweiden mit silbernen Gräben, rotbunte Kühe und ziehende Wolken entstehen zu sehn.

THOMAS HERBST, BAUERNJUNGE IM WALDE. STUDIE UM 1878

HAMBURGER KUNSTHALLE

THOMAS HERBST, BAUERNMÄDCHEN. 1895
HAMBURGER KUNSTHALLE

Jedoch quälte er sich auf seine Weise, nicht vor der Natur, sondern im Atelier, bei seinen eigentlichen Bildern. Denn ein Punkt blieb ihm für das künstlerische Verfahren sein Leben lang bestimmend: der Unterschied zwischen Studie und Bild, das Bild als gereiftes Produkt des Studiums verstanden, den Zufälligkeiten des Naturvorbildes und äusserer, zerstreuender Einflüsse entzogen im Atelier hergestellt. — Die Zerstörung der alten Bildform durch die Impressionisten, besonders durch Monet und Degas, wurde damals für viele Künstler ein Verhängnis. Liebermann entging dem kraft seiner „innern Linie“, er, der Schlechteste weiland in der Kompositionsklasse zu Weimar, fand sich eine persönliche Form, die dem akademischen Schema und dem Illustrativen gleich fern lag. Herbst dagegen spiegelt die neue Zeit nur durch die Änderung seiner Palette, das Aufgeben der dunkeln Untermalung. Im übrigen wurde er ein Bewahrer des Bewusstseins, dass es nicht genüge, irgendwie auf einer Leinwand etwas ausdrucksvoll oder rapide hinzumalen, sondern dass die Fläche harmonisch erfüllt sein müsse. Das war keineswegs nur ein Überrest akademischer Gewöhnung, sondern hing mit der zweiten grossen Qualität seines Talents zusammen: mit dem Sinn für Gleichgewicht, für Ordnung, für die Schönheit der Proportionen. Dadurch kommt nicht nur in seine besten Arbeiten, sondern auch in die schwächeren, ja in jede flüchtige Skizze etwas Kultiviertes, eben Bildmässiges hinein, das niemals an den Zufall oder an das photographische Objektiv denken lässt. Er erhebt sich durch dieses Maassgefühl über manchen gleichzeitigen Künstler, der uns als Gesamterscheinung heute vielleicht bedeutender dünkt, ja der künstlerische Ernst seiner Arbeitsweise ist besonders zu betonen einer Generation gegenüber, die das Ergebnis jedes flüchtigen Hinsitzens vor der Natur als Bild auszugeben geneigt

THOMAS HERBST, DORFWEG, UM 1888
HAMBURGER KUNSTHALLE

war. Dabei liebte er es nicht, von „Komposition“ zu sprechen, er nannte es „Arrangement“, denn komponiert hatten die Cornelius und Kaulbach, und er kannte keine traurig-lächerlicheren Erscheinungen in der Kunstgeschichte.

Die angreifbaren Teile seines Werks hängen eng mit dessen Vorzügen zusammen. Die Leichtigkeit in der Beherrschung der malerischen Mittel verführt ihn in schwächeren Stunden zum oberflächlich Virtuosenhaften, er überlässt sich dem Spiel des Pinsels, der ein Glitzern und Feuerwerkern beginnt, das nicht mehr streng einer künstlerischen Absicht dient. Hieran kranken besonders die Aquarelle und Pastelle der beiden letzten Jahrzehnte. Das Malen nach Studien hat ebenfalls Schattenseiten: die spontan vor der Natur entstandenen Reize wirken in der Wiederholung auf dem Bilde oft kalt und absichtlich, auch tritt leicht eine Häufung des Stofflichen und die Überfüllung mit Motiven ein. Um dieser „reichen“ Bilder willen schätzten allerdings seine Verehrer ihn besonders, und sie verlangten beständig deren Wiederholung oder Variierung.

Wir aber möchten die einfacheren Zeugen seiner Künstlerschaft vorziehen, die sich zu allen Zeiten seines arbeitsreichen Lebens daneben finden. Wie diese feintonigen, studienhaften Blätter der siebziger und achtziger Jahre, diese „Giebelhäuser aus Altenbruch“ (um 1890) mit dem Mädchen auf der weissen Bank, von entzückender Silbrigkeit in der Farbe und grosser Einfachheit, Sachlichkeit der Malerei, oder jenes stehende Bauernmädchen, welches breiter, mit loserem Pinselstrich gemalt ist. In überzeugender Körperlichkeit steht es da, obgleich der graugelbliche Ton ihrer Schürze nur durch ganz geringe Nüancen von dem des Weges abweicht. Das Blond, Braunrot und Rosa im Kopf wird wunderbar gehoben durch das kühle, gleichsam feuchte Grün dahinter, der Zaun neben ihr und links die durch Zweige schimmernde kaltrosa Wand eines Bauernhauses runden die Studie zum Bilde. Oder auch jene grosse Landschaft aus Siethwende (1907) mit der tiefgrünen Baumreihe am stillen Kanal, dessen ruhiger Spiegel leise bewegt wird durch eine waschende Frau, vorn im Schatten kaum bemerkbar auf den Steg gekauert. In der Tiefe dehnt sich von besonnten Baumsilhouetten überschnitten die endlose Weidefläche mit den braunroten Flecken grasender Rinder. Ein solches Bild lässt, was Schönheit der Verteilung, der Farbe und der Materie betrifft, an alle grossen Meister der Landschaftsmalerei denken, und als einen natürlichen, ganz in Kunst aufgegangenen Hauch spürt man hier die Liebe, mit welcher Thomas Herbst an diesen von Jugend her vertrauten Elbmarschen hing.

Wie er aber dieses Heimatsgefühl in eine malerische Form gefasst hat, das unterscheidet ihn streng von jenen sympathischen Halbdilettanten der hamburgischen Malerei von Anfang und Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, deren Reiz eben in dem Liebhaberhaften ihrer Art sich der Natur zu nähern besteht, deren Bildnisse für das Familienzimmer mit den Geranienstöcken hinter Mullvorhängen bestimmt sind, und deren Landschaften gewissermassen Albumblätter in Öl darstellen. Diese Note fehlt Herbst, aber was er besitzt und beherrscht, sind stärkere, seltnere Eigenschaften, die seinen Werken Gültigkeit und Dauerhaftigkeit auch dort verleihen, wo nicht eine liebevolle, gleichsam familiäre Abgeschlossenheit sie vor dem Vergleich mit stärkeren Werten schützt. Er würde den Vergleich aushalten, ja uns vielleicht nur noch wertvoller erscheinen, wenn wir ihn neben den Künstlern sehn könnten, deren innerlicher Genosse er ist. Freilich das ist jetzt unmöglich, kein Museum zeugt für ihn, nirgends kann man sein Werk an ausreichenden Beispielen überblicken, selbst nicht in der Hamburger Kunsthalle, wo kürzlich durch Prof. Pauli eine glänzend zusammengestellte Gruppe von Studien erworben wurde. Fast alles ist in schwer zugänglichem Privatbesitz verborgen. Um so notwendiger ist es zu betonen, dass Thomas Herbst nicht eine hamburgische Angelegenheit ist, sondern zu Deutschland, in die deutsche Kunstgeschichte gehört, nicht als Entdecker und kühner Führer, aber auch nicht als zerschellter Problematiker an der Peripherie, sondern als eine gesunde und feine, weiche und bewegliche Malernatur und als Bewahrer einer festen Bildform, die zwar viel mit der Akademie und den Regeln, mindestens ebensoviel aber auch mit der grossen Malerei der Alten und aller Zeiten zu thun hat.

THOMAS GAINSBOROUGH, TUSCHZEICHNUNG
BERLINER KUPFERSTICHKABINET

GAINSBOROUGH ALS RADIERER

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Reynolds und Gainsborough begnügten sich nicht damit, als die ersten Porträtisten ihres Landes und ihrer Zeit zu glänzen. Gainsborough war Landschaftsmaler aus tiefer Neigung. Wenn der kluge und ehrgeizige Reynolds, der Ahnherr aller Akademiker, auf Grund umfassender Kenntnis dessen, was geschaffen war, Figurenkompositionen aufbaute (die heute nicht sehr hoch geschätzt werden) übte Gainsborough seine Landschaftsmalerei mit beschränkterem Eklektizismus, weniger mit methodischer Kenntnis der älteren Schöpfungen als mit Verliebtheit in Claude. Es ist, als ob er sich von dem anstrengenden Metier des fashonablen Bildnismalers bei der „weekend"-Beschäftigung der Landschaftsmalerei erholt habe. Viel von seiner weichen und zärtlichen Seele lebt in Naturstudien, die für unsere Augen wenig Unmittelbarkeit offenbaren, innerhalb der Konvention aber, die im achtzehnten Jahrhundert herrschte, das höchste Mass von Wahrheit erreichen.

Eine grosse Zahl eher idyllischer als heroischer Landschaftszeichnungen, bildmässig abgeschlossene Kompositionen, mit Kreide, Tusche und Weisshöhung auf bläulichem oder grauem Papier ausgeführt, fesseln als persönliche Äusserungen seiner träumerischen Natur, wie sich ja allenthalben die Empfindungen und Launen der Maler in ihren Zeichnungen ausprägen.

Erst in den letzten Jahren hat man Gainsboroughs Landschaftsstudien die Beachtung geschenkt, die dem Ruhme seines Namens und der enorm hohen Bewertung seiner Gemälde, auch seiner Landschaftsgemälde, einigermassen entspricht. Noch vor wenigen Jahren konnte man Zeichnungen des

Meisters für 500 bis 1000 Mark erwerben. Leider haben die öffentlichen Sammlungen in Deutschland von dieser Gelegenheit wenig Gebrauch gemacht. Das allgemeine Vorurteil gegen britische Zeichenkunst ist nicht ganz unberechtigt. Während die grossen Engländer von Pieter Lely bis Sir Thomas Lawrence in unersättlicher Sammlerthätigkeit ein überlegenes Verständnis für die Zeichenkunst der alten Meister bewährten, haben sie von eigener Kraft wenig als Zeichner eingesetzt. Die Studienblätter von Sir Joshua Reynolds sind merkwürdig unbedeutend und enthüllen Schwächen, die von der glanzvollen Malkunst gleichsam verhüllt und verschleiert werden. Und ähnlich steht es mit Romney. Nur Gainsborough bietet als Zeichner keine Enttäuschung. Man erwartet Zeugnisse einer soliden und meisterlichen Zeichenkunst von Reynolds und wundert sich, sie nicht zu finden, man setzt voraus, dass Gainsboroughs Zeichnung gleichgültig, detailarm und oberflächlich sei, und findet mit wachsendem Staunen vollgültigen Ersatz für natürliche Schwächen und die glückliche Fähigkeit, Schimmer, Duft und Schmelz wie den Gemälden so den Zeichnungen zu verleihen. Freilich darf man nicht an die präzise Meisterschaft der gleichzeitigen Franzosen denken.

Wie Gainsborough selbst von seinen Landschaftsstudien dachte, dass er sie hoch bewertete und nicht als Hervorbringungen spielerischer Liebhaberei ansah, geht aus einem merkwürdigen, wenig beachteten Umstand hervor. Er hat gegen Ende seines Lebens die Reproduktion seiner Landschaftsblätter in Angriff genommen. Das seltsame Dunkel, das über diesem Unternehmen liegt, möchte ich ein wenig lichten. Dass ein Maler vom Range Gainsboroughs sich der Radierung zuwendet mit keinem andern Ziele vor Augen als um Imitationen seiner Zeichnungen hervorzubringen, ist beispiellos in der Geschichte des Bilddrucks. Und nicht weniger erstaunlich ist die Gleichgültigkeit, mit der die Ergebnisse seiner Bemühung aufgenommen wurden, und das Schweigen darüber in der kunstgeschichtlichen Literatur. Umfragen im englischen Kunsthandel ergaben, dass Gainsboroughs Radierungen unbekannt oder doch ihrer Bedeutung nach nicht gewürdigt sind.

Geplant war die Herausgabe einer Folge. Von den Drucken, die ich gesehen habe, tragen einige Nummern — in der Ecke links oben. Die höchste (mir bekannte) Nummer ist 11. Nirgends aber, selbst im Britisch Museum nicht, ist die vollständige Serie zu finden. Einige der Radierungen zeigen Schrift aur einer besonderen, schmalen, unterhalb des Bildes gedruckten Platte. Die Schrift sagt: „Designed and Engraved by Tho Gainsborough — Publ. — 1797 by J and J Boydell —". Gainsborough war 1788 gestorben. Ich kenne einige Drucke „vor der Nummer" und drei davon mit kräftigen Handkorrekturen, Probedrucke, in denen der Meister selbst Änderungen vorgenommen hat. Von einer Platte liegen mir zwei Drucke vor, die stark voneinander abweichen.

Der als Radierer unerfahrene Meister experimentierte, wählte eine kühne und unerprobte Arbeitsweise. Eine grössere Zahl gleichmässiger und befriedigender Drucke zu erzielen, gelang nicht. Das Material, vermutlich Zink, nicht Kupfer, und das Ätzverfahren versagten. So erklärt sich, dass Gainsborough die Arbeit bald aufgab, dass er nicht viel Wesens aus den Ergebnissen machte, dass die Zeitgenossen die Gabe nicht laut begrüssten, dass Boydell mit seiner Publikation, wenn anders es zu einer ordentlichen Publikation kam, wenig Glück hatte, und dass die Späteren die Bemühung schnöde vergassen.

Legt man die Probedrucke der Beurteilung zugrunde, nicht die stumpfen und matten Drucke „mit der Nummer", so wird offenbar, dass Gainsborough erfolgreich war, dass das Erreichte weit mehr ist als eine Kuriosität in der Geschichte des Bildrucks.

Wie ein Komponist ein besserer Interpret seiner Musik zu sein pflegt als ein blosser Klaviervirtuose, selbst einer, der im Technischen dem Komponisten überlegen ist, so übertrifft Gainsborough mit diesen Radierungen alles, was sonst im achtzehnten Jahrhundert an gedruckten Imitationen von Zeichnungen ausgeführt worden ist, alle die geschickten, aber monotonen „Crayon"- und „Aquatinta"-Drucke von Kupferstechern und Dilettanten. Seine Plattenbearbeitung und sein Druckverfahren sind in erstaunlichem Grade handschriftlich. Das Technische ist überaus mannigfaltig und beweglich. Der Maler hat mit Unbefangenheit und Keckheit die gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts bekannten Rezepte und Prozeduren aufgenommen, variiert und gemischt. Er hat das Schematische der Aquatinta und der Crayon-Manier überwunden. Seine verblüffenden Resultate geben dem analysierenden Kenner des Technischen Rätsel auf. Oft scheint es, als ob er die ätzende Flüssigkeit mit dem Pinsel unmittelbar auf die Metallplatte aufgetragen habe. Der rauhe Strich der Kreide ist täuschend in seiner Freiheit, Unregelmässigkeit und Zügigkeit wiedergegeben. Auf

THOMAS GAINSBOROUGH, RADIERUNG

BERLINER KUPFERSTICHKABINET

THOMAS GAINSBOROUGH, RADIERUNG

BERLINER KUPFERSTICHKABINET

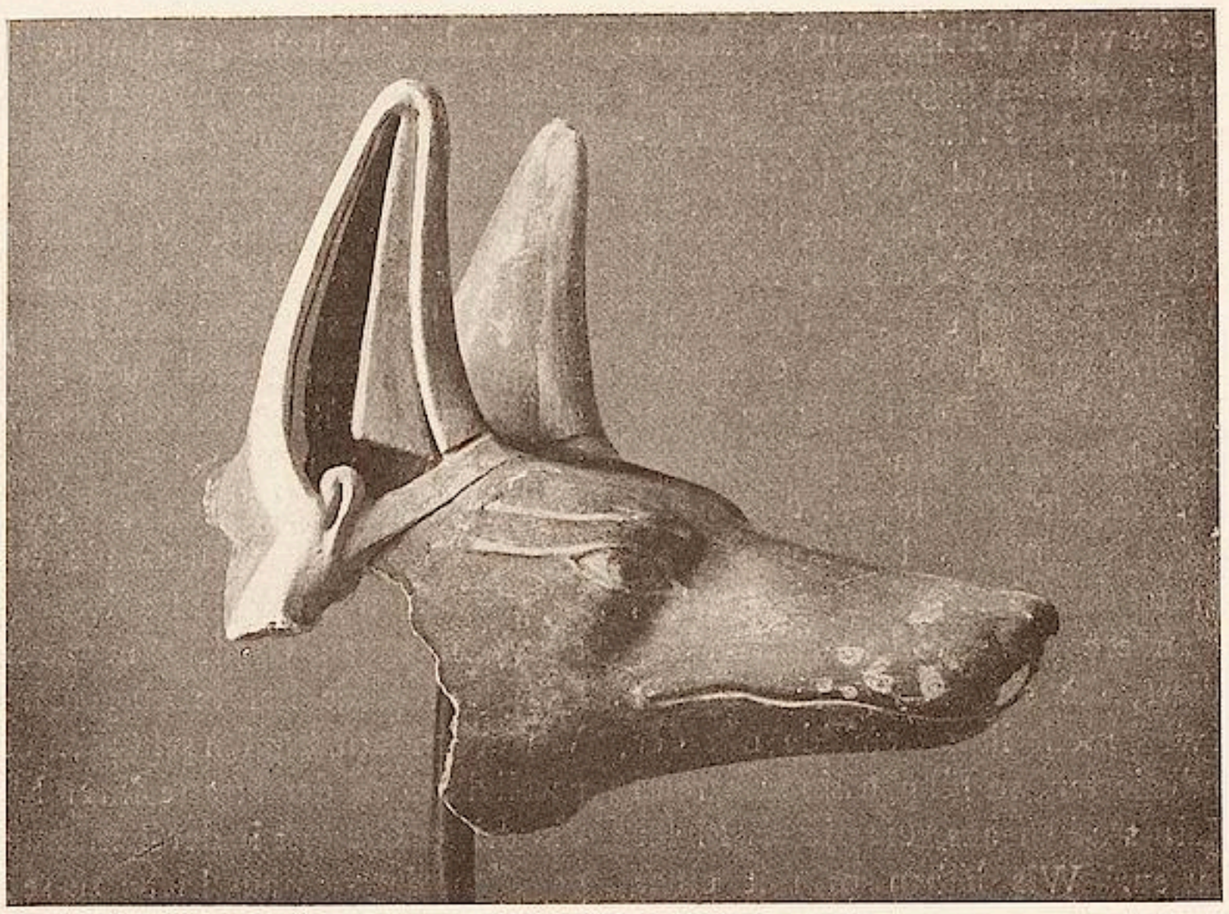
dem weiten Wege des vervielfältigenden Verfahrens ist erstaunlich wenig verloren gegangen.

Darf man so entstandene Blätter Originalradierungen nennen? Ja und nein! Wohl trifft das „invenit et fecit“ zu, nämlich Erfindung und Ausführung rühren von einem Meister her. Aber: als Gainsborough an das Radieren ging, war das Werk schon fertig. Er stand vor der Aufgabe einer Reproduktion, wenngleich der Reproduktion einer eigenen Schöpfung. Man kann den Begriff „Originalradierung“ so streng und eng fassen, dass selbst Manets und Max Liebermanns Radierungen als Originale zu beanstanden sind. Manet nähmlich, Liebermann und andere neuere Maler haben zumeist Motive radiert, die sie auch gemalt haben. Und wenn sie gewiss nicht ihre Gemälde mit der Radiernadel reproduzierten, so gingen sie radierend immerhin von Naturstudien aus, die sie als Maler aufgenommen hatten. Wir haben es mit einer Gattung des Bilddrucks zu thun, die zwar nicht von der Malerei herstammt, wohl aber mit dem Malwerk gleichsam geschwisterlich verwandt ist. Solche Erwägungen mögen puristisch und spitzfindig klingen; ohne Zweifel werden jedoch Wesen und Charakter der Radierung von den angedeuteten Verhältnissen berührt. Von Bedeutung und selbst entscheidend ist die Konzeption, und wir dürfen stets die Frage stellen, ob der Meister zur Erfindung, Naturbeobachtung und zum Naturausschnitt zugleich mit der Radierabsicht ansetzte, oder ob nicht irgend etwas von der Schöpfung schon eher als die Radierabsicht das Licht der Welt erblickt hatte.

Schliesslich werden Grade von Originalität zu unterscheiden sein. Die Radierung Rembrandts vertritt den ersten Grad, zum zweiten gehören die Blätter, die Maler hervorbringen, indem sie aus ihrem Vorrat an Naturstudien schöpfen und einen Fusspfad parallel neben der Strasse ihrer Malkunst begehen. Ein dritter Grad ist in der Bemühung Gainsboroughs gegeben, der sich aus Liebe zu seinen Zeichnungen zum Reproduzenten hergab und sie ganz eigentlich faksimilierte.

THOMAS GAINSBOROUGH, RADIERUNG

BERLINER KUPFERSTICHKABINET



MASKE EINER SCHAKALSMUMIE. STUCK
HILDESHEIM

DAS ÄGYPTISCHE TIERBILD

I. RELIGIÖSES — FIGUREN

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Die Kunst diente in Ägypten vor allem der Religion; sie schuf deren Inhalten die gültige Form.

Die Mysterien eines uralten Tierdienstes überschatteten noch die religiöse Welt des Ägypters, als die blinde Adoration der Gewalten verblasst und ein neuer Götterkult entstanden war. Religion bedeutete fortan die fromme Bindung des Einzelnen an Gesetze des Handelns in Angesicht belohnender und strafender Götter. So fest war aber in der Seele des Ägypters das Transzendente mit Bildern tierischer Dämonen verwoben, dass er die neuen Gewalten, die im Menschlichen wurzelten und die er menschlich empfand, nicht vom Tierleib zu lösen vermochte. Er identifizierte den Gott und das Tier und verband sie zu Mischformen, in denen das Religiöse sich zwingend verkörperte. Der Priester mit der Tiermaske mag Vorbild des Gottes mit dem Tierkopf gewesen sein — eine Stelle bei Herodot deutet darauf hin. Anteil der Künstler ist die physiognomische Gewalt, die sie aus dem Tier-Menschlichen herausholten: die erstarrte Grausamkeit auf dem Löwinnengesicht der Kriegsgöttin, das wachsame Spähen, die Witterung in den Schakalszügen des Totengottes. Mythen und Bilder entsprechen sich.

Es bezeichnet den Ägypter, dass er wiederum das Bild des Gottes Ptah niemals mit den Formen seines Tieres vermischte. Das Heiligtum des Ptah in Memphis war die erste grosse Kunstschule Ägyptens. Der „Schöngesichtige“, dessen Name „Bildner“ heisst, „der die Werkstätten und Kunstwerke schuf“, der die Leiber der Götter „ähnlich darstellte, so dass ihre Herzen zufrieden waren“, verkörperte ein so ausschliesslich menschliches Thun

— nämlich Kunst —, dass die tier-menschliche Bildung absurd wurde.

Der Tierkult wurde in Ägypten nie überwunden. Er befestigte sich vielmehr in den dreissig langen Perioden von Menes bis Amasis. Während eine Minderzahl allmählich das Unvereinbare von Symbol und Bedeutung spürte und vergeblich an Institutionen und Dogmen zu rütteln versuchte, klammerte sich die Masse der Ägypter fester an das Greifbare, das Bild, das zu entgleiten drohte, und verlor sich immer mehr an das Tier. Dazu kam, dass Götter und Tiere der einzelnen Gaue, sobald ihr Stamm die Vorherrschaft an sich riss, über das ganze Land angebetet und nicht mehr vergessen wurden. Das vorchristliche Ägypten ist ein Land, in dem Bräuche nicht absterben. Satzungen und Symbole sind dort unantastbar wie die eingesargten Mumien, die eine Fortdauer des Lebens nach dem Tode verbürgten. Vielleicht bezeichnet es die tiefste Eigentümlichkeit der Ägypter, dass sie — im Grauen vor Zerfall und Verwesung — ihre Toten dem Kreislauf entzogen und das Vergängliche, Stoff wie Form, wider die Natur in der Mumie versiegelten. Die Geschichte ihres Geistes bestimmte ein heroisches Beharrungsvermögen. Die Seele, immer neue Inhalte erzeugend, wurde der unvergessenen Bilder nie müde. „Von allen Völkern übten sie ihr Gedächtnis am meisten. Sie sind daher bei weitem am meisten erfahren in den Geschichten unter allen Leuten, die ich kennen gelernt habe.“ Wir hören den Bericht des Herodot: „Die Ägypter haben überhaupt einen gar strengen heiligen Dienst, unter anderem auch dieses: Ägypten grenzt zwar an Libyen, ist aber dennoch nicht reich an Tieren, die aber da sind, gelten alle für heilig, Haustiere und wilde. Warum sie dieselben aber

SCHAKAL. HOLZ. BERLIN

für heilig halten — wenn ich das sagen wollte, so würde ich mich mit meiner Erzählung in die göttlichen Dinge vertiefen, davon ich mich doch sehr in acht nehme zu sprechen, und was ich davon schon berührt und gesagt habe, das habe ich nur notgedrungen gesagt.“ „Der Brauch mit den Tieren aber ist nun folgender: ein jedes Tier hat seinen Wärter, Männer und Weiber von ägyptischen Leuten, und diese Würde erbt von Vater auf Sohn. Und die Leute in den Städten bringen ihnen ihre Gaben dar.“ „Und wenn eine Feuersbrunst ist, so geht es mit den Katzen ganz wunderbar. Die Ägyp-

KATZE. BRONZE. BERLIN

ter nämlich stehen in gewissen Zwischenräumen und haben acht auf die Katzen und kümmern sich gar nicht, das Feuer zu löschen; die Katzen aber schlüpfen durch die Menschen hindurch oder springen über sie hinweg und stürzen sich in das Feuer. Und wenn dies geschieht, so tragen die Ägypter grosses Leid.“ „Die gestorbenen Katzen bringen sie in heilige Häuser und da werden sie einbalsamiert und zu Bubastis begraben; die Hunde aber begraben sie, ein jeglicher in seiner Stadt, in heiligen Särgen. Und wie die Hunde werden auch die Ichneumons begraben; die Spitzmäuse und Habichte aber bringen sie nach Buto, die Ibisse nach Hermopolis.“ Noch jetzt findet man im ganzen Ägypten die Massengräber heiliger Tiere. Andere sind sorgfältig mumisiert und in Särgen, Krügen, Bronzefiguren bestattet. Die grosse Bronzekatze im Berliner Museum (Nr. 2055) gilt als ein solcher Sarg. Dem Apisstier bereitete man Grab und Denkstein. „Der Leib ward mit Öl balsamiert, mit Binden aus feinstem Leinen und den Kleidern jedes Gottes. Seine Särge waren aus Kedholz, Merholz und Zedernholz und den erlesensten aller Hölzer.“ König Amasis ehrte den Gott noch mehr, „weil er den Apis mehr liebte als jeder König. Er machte ihm einen grossen Sarg aus rotem Granit . . ., gab ihm Amulette und Schmucksachen aus Gold und allerlei prächtigen Steinen; die waren schöner als

KATZE. BRONZE. BERLIN
SEITENANSICHT

alles, was früher je gemacht war.“ Andere Tiere, wie das Krokodil, verehrte man an einem Ort und verfolgte sie anderwärts. Herodot zeichnet die Groteske des abgerichteten heiligen Krokodils, das sich greifen lässt, im Schmuck seiner Ohrgehenke von Kristall und Gold; Armbänder schmücken seine Vorderfüsse, man reicht ihm die vorgeschriebene heilige Nahrung und hält es auf das herrlichste, solange es lebt.“

Verkehrte das Volk die heiligen Symbole zu Fetischen, so ahnten Wissende, zumal seit der Zeit des Neuen Reiches, hinter den wechselnden Namen und Formen den wesenhaften Gott, dessen Gestalt verborgen ist. In den Hymnen dieser Zeit ist die Tierform des Gottes zum dichterischen Gleichnis verblasst.

Hymnus an Re.*

„O Re, dir jubelt der Himmel,
o Re, vor dir fürchtet sich die Erde,
o wie schön bist du, Re Harmachis,
du hast den Himmel hoch gemacht,
um deine Seele zu erhöhen,
du hast die Unterwelt verborgen
für deine Götterbilder.
Du hast den Himmel hoch gemacht,
so hoch deine Hände reichen,

* Mit freundlicher Erlaubnis des Übertragers veröffentlicht.

FALKE. BASALT. PARIS
SEITENANSICHT

du hast die Erde weit gemacht.
Dir jubelt der Himmel,
da deine Seele so gross ist.
Vor dir fürchtet sich die Erde,
da deine Gestalt so prächtig ist.
Ehrwürdiger Falke schimmernden Gefieders,
Kranich, vielfarbiger.
Grosser Löwe, der sich selbst schirmt,
der der Abendsonnenbarke den Weg bahnt.
Dein Gebrüll, es wirft deine Feinde nieder . . .
Dir jauchzen die Menschen,
vor dir fürchten sich die Götter,
nachdem du die Frevler auf ihr Gesicht gefällt hast.
Der du den Himmel umkreist unerreicht,
um die Erde zu erhellen für deine Kinder.
Du bist höher als die Götter und Menschen,
du bist uns aufgegangen,
ohne dass wir deine Gestalt kennen.
Du stellst dich vor uns,
ohne dass wir deinen Leib kennen.

So überdauern Göttersymbole die Vorstellungen, die in ihnen inkarniert sind. Auf den neuen Gott unverändert übertragen, wie das schöne Gleichnis im Gebet an Amon: „Amon, du Hirt, der die Kühe früh austreibt, der die elende zur Weide treibt!“ Oder in neuer Bedeutung, wie das Sphinxbild, das die Griechen umdeuteten, oder wie die Maske des satyrhaften Bes, die sie in das Medusenhaupt verwandelten — die tragische Auslegung einer Groteske.

Man hat den Ägyptern wegen ihres strengen Traditionalismus Biegsamkeit des Geistes abgesprochen. Auf ihre Tierdarstellungen trifft das nicht zu. Die Hände, die das hieratische Bild, den Wohnsitz des Gottes, verfertigten, zeichneten die amüsanteste Fantasie drôlatique heiliger und unheiliger Tiere. Tiere, die menschliche Situationen unübertrefflich echt, nur in totalem Gegensatz zu ihren Instinkten mimen; Tiere in Duell und Schlacht, beim Brettspiel, bei ländlichen und häuslichen Szenen. Nicht Karikaturen, weder dem Sinn nach — dazu fehlt das aggressive moralische Moment —, noch der Form nach; denn die Einfälle sind im üblichen Zeichenstil vorgetragen, weder Proportionen noch Bewegungen karikiert. Sondern eine Tierkomödie, ein befreiender Scherz, das heitere Widerspiel der vergotteten Tierwelt, die auf Ägypten lastete.

Die religiöse Symbolik des Ägypters wurzelt im Sichtbaren. Der Sonnengott durchfliegt — ein Falke mit buntem Gefieder — den Himmel. Die Göttin Nechbet ist der schwebende Geier, der mit ausgebreiteten Flügeln den König schützt. Die beiden „Wegeöffner“, die die Seelen in das Totenreich am Wüstenrand leiten, sind Schakale. Isis liess sich klagend in Sperbergestalt auf den Leichnam des erschlagenen Osiris nieder. Beim Winde ihrer Flügelschläge beginnt der tote Gott zu atmen.

FALKE. BASALT. PARIS
VORDERANSICHT

Auferstanden und in die Unterwelt verbannt, trägt er fortan die Erde auf seinem Rücken. „Der Erdboden liegt auf deinem Arm und seine Ecken auf dir, bis hin zu den vier Stützen des Himmels. Regst du dich, so bebt die Erde . . . und der Nil kommt hervor aus dem Schweisse deiner Hände. Du speist die Luft aus deiner Kehle in die Nasen der Menschen. Alles, wovon man lebt, Bäume und Kraut, Gerste und Weizen, kommt von dir. Gräbt man Kanäle, . . . baut man Häuser und Tempel, schleppt man Denkmäler, legt man Äcker an, gräbt man Felsengräber und Gräber: sie liegen auf dir, du bist es, der sie macht. Sie sind auf deinem Rücken. Ihrer sind mehr als sich schreiben lässt, auf deinem

Rücken ist keine leere Stelle, sie liegen alle auf deinem Rücken und du sagst nicht: ich bin belastet!“ Thot, der Gott der Schrift und Weisheit, ist „die grosse Dumpalme von 60 Ellen, die Früchte trägt. Kerne sind in den Früchten und Wasser ist in den Kernen“.

Die beiden letzten Gleichnisse bezeichnen die Eigentümlichkeit des Ägypters, das Grobmaterielle eines Vorgangs auszuschalten und nur das formal Bezeichnende festzuhalten. So entsteht häufig gerade ein Gegensatz zwischen Transzendenz und Anschaulichkeit, und eine Spannung wird erzeugt, an der die Symbolkraft des Bildes sich steigert. Denn der Ägypter besass eine Formgewalt, die fremdesten Vorstellungen in eins zu zwingen, dazu den Willen, die religiöse Vorstellung gleichviel durch welchen Körper formal anschaulich durchzuführen und zwar in einem bezeichnenden Ganzen, was vielleicht eine der wichtigsten Vorbedingungen für Kunst ist. Eine dem Anschaulichen an sich ganz fremde Gefühlsgrösse stellt er um so gebundener dar, je irrationaler sie ist, setzt die Vorstellung zum bestimmten Vorbild fest und giebt ihr dogmatische Geltung.

In den Königsgräbern sind die Bildvisionen des Weltganzen dargestellt. Die Riesengestalt einer Kuh steht aufgerichtet auf der Erde. Die Wölbung ihres Leibes ist als Firmament ausgestirnt, daran die Morgen- und Abendbarke des Re hingleiten. Die beiden Regionen trennt mit seinen hochgebreiteten Armen der Luftgott Schu, der den Himmel aufgerichtet hat. Ein zweites Gesicht verschmilzt die Horizontlinie mit der gewaltigen Kurve eines Frauenkörpers. Über die Erde wölbt sich, ihr zugewendet, die Himmelsgöttin Nut. Ihren Leib hält Schu empor, ihre Arme und Füsse rühren an den Boden. Das ist ihr Gatte Keb. Sie lag auf ihm, ehe Schu Himmel und Erde trennte und erzeugte mit ihm die Götter Osiris, Set, Isis, Nephthys. „Deren Kinder aber sind viel auf dieser Erde.“ Formen des Sonnengottes — die geflügelte Scheibe, der Käfer, der Falke in der Barke — folgen der Bahn ihres Körpers: „Aus der Nut schreitet Re hervor, sie gebiert den Re jeden Tag.“

Der Sonnengott erzeugt sich selbst im Leibe der eignen Mutter. Deshalb ist eine seiner Manifestationen der Mistkäfer: wie dieser nach der Auffassung der Ägypter in der Mistkugel, die er vor sich herwälzt, sich selbst die Nachkommen zeugt, so wälzt der Gott sein Ei — die Sonne — vor sich her in den Schooss der Himmelsgöttin. Den Ägypter bezwingt gerade das Widerspruchsvolle eines solchen Bildes, weil es die ungeheuersten Gegensätze bindet und ein Grenzenloses in einem Engsten zu erschöpfen vorgiebt. Seine Phantasie haftet am Konkreten und ist zuletzt doch gleichgültig gegen Thatsächliches. Er klammert sich an die Dinge, steigert sich jedoch an erfundenen Maassen, an phantastischen Details, an der kühnen Bindung artfremder Vorstellungen. Der König kommt „zu seinen beiden Müttern, den Geiern mit langem Haar und strotzenden Brüsten, die auf dem Berge Sehseh sitzen; sie reichen ihre Brust seinem Munde und niemals entwöhnen sie ihn.“ Seine Totenvisionen und Legenden sind ans Diesseitige gebunden, ohne ausschweifende Phantastik. „Dass ich mich kühle im Schatten meines Grabes —, dass ich Wasser trinke täglich aus meinem Teiche —, dass meine Glieder wachsen —, dass der Nil mir Nahrung und Speisen gebe und alle frischen Pflanzen in ihrer Zeit —, dass ich mich ergehe auf dem Ufer meines Teiches täglich ohne Aufhören —, dass meine Seele flattere auf den Zweigen der Bäume, die ich gepflanzt habe —, dass ich mich kühle unter meinen Sykomoren.“ Über den Toten halten Götter Gericht: tierköpfige Dämonen wägen sein Herz auf der Wagschale der Wahrheit.

Legende vom Phönix: „Es giebt auch noch einen anderen heiligen Vogel mit Namen Phönix. Ich habe ihn aber nicht gesehen, ausser in einem Bilde, denn er kommt sehr selten zu ihnen, alle fünfhundert Jahre einmal, wie die von Heliopolis sagen, und er käme dann nur, wenn sein Vater gestorben, sagen sie. Er ist aber, wenn er seinem Bilde gleicht, von dieser Grösse und Gestalt: ein Teil seines Gefieders ist golden, der andere rot, und er ist dem Adler ausserordentlich ähnlich an äusserer Gestalt und an Grösse. Dieser Vogel nun macht folgende sinnreiche Anstalten, wie sie erzählen, ich kann es aber nicht glauben: er käme aus Arabien hergeflogen und brächte in das Heiligtum des Helios seinen Vater, den er in Myrrhen eingehüllt, und begrübe ihn in dem Heiligtume des Helios. Er brächte ihn aber also: zuerst bildete er sich ein Ei aus Myrrhen, so gross wie er es tragen könnte; dann versuchte er, ob er es tragen könne, und wenn er diesen Versuch angestellt, höhlte er das Ei aus und legte seinen Vater hinein, und an der Stelle, da er es ausgehöhlt und da er seinen Vater hineingelegt, klebte er wieder andere Myrrhen darauf; und wenn der Vater darin liegt, so ist es gerade ebenso schwer wie zuvor, und wenn er es wieder zugeklebt, so brächte er seinen Vater nach Ägypten in das Heiligtum des Helios.“

SKARABÄUS. GRANIT. LONDON

Der dogmatische Geist des Ägypters verliert sich nicht an die Vision; er giebt ihr Formbestimmtheit. Damit ist seine Stellung zur Kunst bezeichnet: er ist von Natur Künstler, Plastiker.

Riegl nennt die Ägypter die Erfinder der Proportion, weil sie als Künstler an den naturgegebenen Körperproportionen festhielten. Ein unmittelbares Empfinden für Formverhältnisse und Rhythmus organischer Körper befähigte sie, selbst heterogene Formen glaubwürdig in eins zu bilden. Ihre tierköpfigen Götter überzeugen oft bis zur Lebensgültigkeit; Grösse, Blick und Haltung ihrer Tierköpfe sind vollkommen der menschlichen Gestalt angeglichen. Der Ägypter giebt den Götter- und Königsstatuen jeweils riesige Dimensionen und verflacht wiederum, das Volumen von Körpern zum zartesten, kaum sichtbaren Relief. Aber er tastet das Gesetz ihres Baus nicht an. Er hat nie die menschliche Gestalt in sich selbst vervielfältigt wie die Inder; seine einzigen Missgestalten: Bilder der Zwerge, die man in Ägypten wie später an europäischen Höfen als Kuriosität schätzte, sind der Natur nachgebildet. Ihm fehlt der Bildausdruck für das Ungeheuerliche. Auch im Tierbild. Sein Tiergott oder Dämon ist im Grunde menschlicher als die gotische Chimäre. Selbst im Ornament bleiben Pflanzen- und Tiermotive durchsichtig; nichts liegt seiner Einbildungskraft ferner als die lineare Phantastik der nordischen „Tier"-Ornamentik: die kunstreiche Verschlingung geometrischer Linien und Bänder, die wie lebendige Wesen in hemmungslosem Bewegungstrieb durcheinanderstürzen, sich verflechten, verklammern, sich bäumen und umkreisen, chaotische Wirbel — im Lineament einer Schmuckplatte.

Gerade das Betonen des Natürlich-Organischen bei der Lösung der künstlerischen Raumprobleme verbindet die Kunst Ägyptens im letzten mit der historischen Kunst Europas, deren Grundlinien sie vorzeichnete. Das Gemeinsame wird augenfälliger, sobald man anders geartete Lösungen der Plastik gegenüberstellt: hier wie dort sind Bildwerke von der Art der Steinfiguren der Osterinseln undenkbar: Götter in Menschengestalt, und doch das Menschliche der Gestalten ausser jeder Erfahrung. Eine von ihnen steht — kolossal und ursprünglich — in dem Säulenumgang des Britischen Museums. Die Figur setzt über den Schenkeln ein. Auf dem mächtigen Steinraum des Körpers, dessen Tiefe die ungelösten Arme umspannen, sitzt übergross — fast die Hälfte des Idols einnehmend — der Kopf. Aus den

FISCH. BRONZE. LONDON

Formen des Steinhauptes starrt noch die ferne Vision der Wände, Grate und Abgründe des Urgesteins — ein Gesicht von unerhörter plastischer Intensität.

Es finden sich auch in Ägypten — aus der Zeit, ehe der historische Kunststil sich einbürgerte — Zeichen einer solchen gänzlich ungebrochenen, in sich gebundenen Formkraft. In den Museen von Berlin (Nr. 12767) und Turin sind zwei kleine Figuren sitzender Frauen aus vorgeschichtlicher Zeit. Man kann sie am ehesten mit den kleinen Frauenfiguren der älteren Steinzeit Europas vergleichen. Die kubische Intensität dieser Plastiken kleinsten Formats ist so gross, dass sie auf Abbildungen wie Statuen, im Projektionsbild wie Kolossalfiguren wirken. Die Bildvorstellung enthält nur das Unentbehrliche, den Formreichtum eines Frauenkörpers zu wenigen sphärischen und ovalen Formen verdichtet, denen jede Innenaufteilung fehlt. Das plastische Kunstwerk ist hier ein System elementarster Raumgrössen, bezogen auf die menschliche Gestalt. Erst mit dem zunehmenden Beobachten der sichtbaren Welt nimmt der künstlerische Formtrieb eine andere Richtung: der Künstler verarbeitet Eindrücke, und Gewöhnungen des Sehens wirken auf die Anschauung zurück. Die ursprünglichen Quellen sind auf Zeiten hinaus verschüttet.

Der künstlerischen Begabung der Ägypter entsprach vor allem das Tierbild. Es ist bekannt, wie treffend sie das Eigentümliche einer Tierart zeichneten, modellierten, umrissen. Mit ihren knappen Linien und sparsamen Akzenten das Nötige bezeichnend. Nur in der Bildübersetzung gejagter, um ihr Leben kämpfender Bestien übertrafen sie die Künstlerschulen Vorderasiens. Und ihre Pferdedarstellungen überstrahlt der Glanz frühattischer Reliefs.

Der Ägypter, der eine Plastik als undurchbrochene, in sich geschlossene Raumgrösse vorstellte, bevorzugte die ruhende Tierfigur. Das Massige eines liegenden Widders oder Löwen kam der Vorstellung entgegen und verbürgte die erstrebte Geschlossenheit, die überdies der architektonische Zweck dieser Plastiken voraussetzte. Wie sehr es ihm um die undurchbrochene Form zu tun war, zeigen seine Menschenfiguren, bei denen er jedes mögliche Beiwerk wie Rückenpfeiler, Sitz, Tracht und Attribute hierfür ausnutzte. Beim liegenden und sitzenden Tier war dieser Zusammenhalt, der Eindruck des Lastenden, den der Ägypter mit der Rundfigur verbindet, von vornherein gegeben. Die seltenen Ausnahmen von dieser Regel, wie die Darstellung der schreitenden Hathorkuh, wirken unbefriedigend. Das Motiv scheint unver-

SPERBERKOPF AUS GOLD. KAIRO

GRABSTEIN EINES KÖNIGS. PARIS

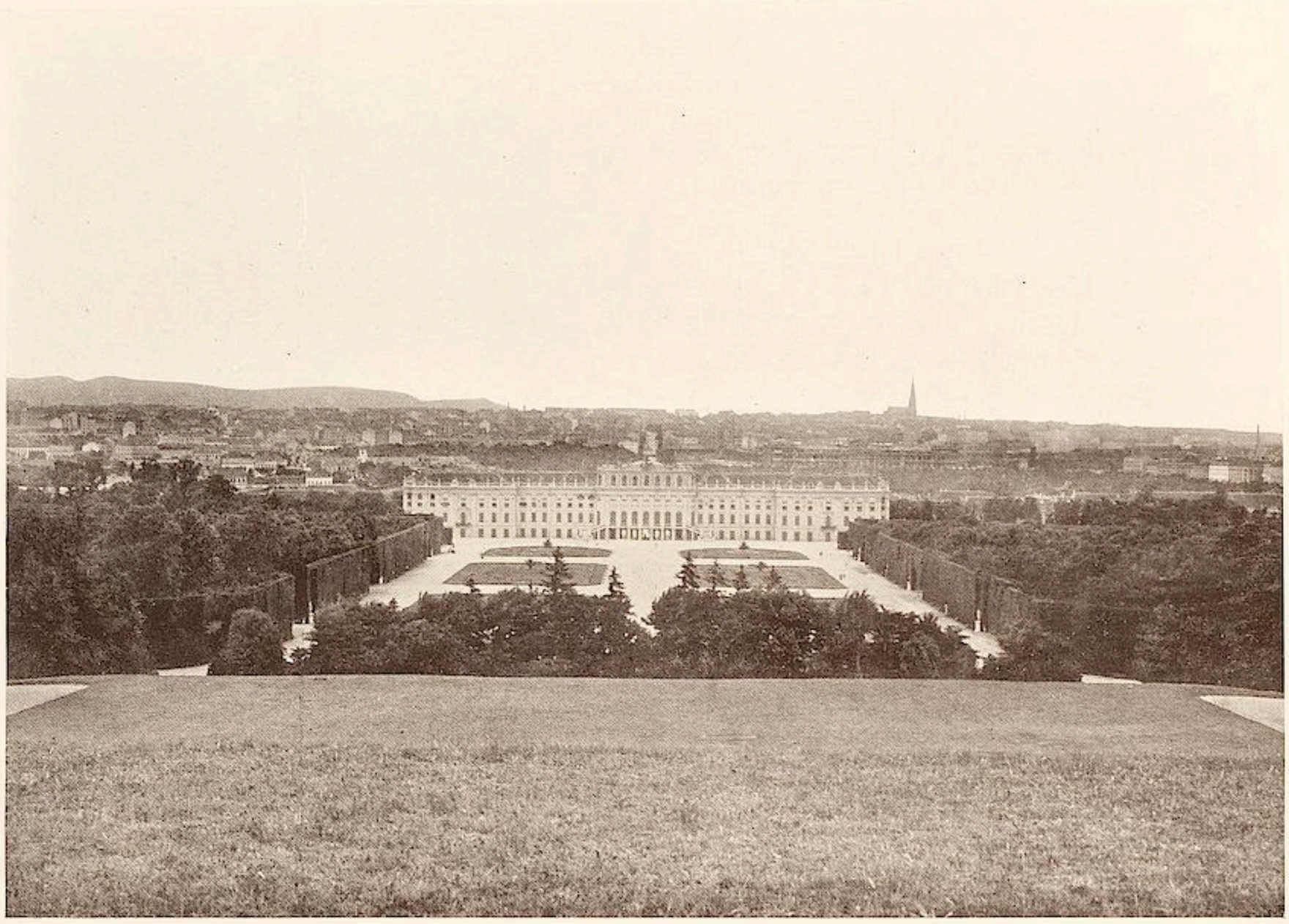
ändert aus dem Relief in die Rundplastik übertragen zu sein; es wurde nie zu eigentlich kubischer Wirkung entwickelt. Künstler des Neuen Reiches, der Zeit, die sich am meisten an Dimensionen und Massen berauschte, erfanden die merkwürdige Monumentalform des Sonnenkäfers. Den winzigen Formen des Tiers ist in phantastischer Vergrösserung eine Gewalt des Kubischen mitgeteilt, ohne ihren gegenständlichen Sinn zu vernichten. Es bezeichnet die künstlerische Intelligenz des Ägypters, dass er Formen nicht mechanisch vergrössert, sondern sie mit der Intensität der Anschauung durchdringt; er verfiel nie auf das geometrische Klischee moderner „Stilisten".

Geschlossene, mit einfachen Kontrasten aufgebaute Formen wie die Plastiken der Ägypter grenzen sich hart gegen ihre Umgebung ab. Sie zwingen dadurch fast den Betrachter, die Arabeske ihrer Formgrenze im Blickfeld zu isolieren, wodurch sie allerdings an plastischer Intensität einbüssen. Der Ägypter, der als Zeichner sämtliche Ansichten einer Gestalt im linearen Umriss zusammenfasst, scheint auch im Bildwerk bewusst auf wirksame Umrisse hingearbeitet zu haben. Das bringt ein zeichnerisches Moment in seine Rundplastik, dem auch die Aufteilung der Figuren und Architekturen in grosse farbige Flächen entspricht: sie klären den Bildeindruck, wirken aber dem Kubischen entgegen. Die Silhouette des liegenden Tieres bietet in der Hauptansicht den Reiz eines asymetrischen Rhythmus, den die Künstler vorzüglich zu entwickeln wussten.

Die geschlossene Gesamtform seiner Bildwerke belebt der Ägypter durch plastische Differenzierung der Teile. Linien bewirken auch auf den Flächen noch plastische Kontraste. Haare oder Schmuck sind sorgfältig als feine Furchen eingetragen, bei Bronzen zuweilen mit Gold und anderen Metallfäden inkrustiert: die Polychromie spielt beim Tierbild keine geringere Rolle als in der übrigen Kunst.

KOPF EINES STEINBOCKS. BRONZE. BERLIN

Das Tier ist in seiner Eigentümlichkeit als formaler Typ leichter zu erschöpfen als der Mensch. Hierauf kam es dem Ägypter an: nicht — wie die Griechen — die möglichen Variationen eines Statuenmotivs aufzusuchen, sondern die eine gültige Form zu fixieren. Nach anfänglichem Tasten entstand schon früh für die meisten Tierbilder ein Kanon, der die stilistischen Wandlungen der verschiedenen Perioden überdauerte, während die künstlerische Auffassung des Menschen in jedem Zeitalter — im Rahmen der zugegebenen Formmotive — eine andere war. Ein wechselndes Gefühl für den Lebensausdruck und die Konsonanzen der menschlichen Gestalt bestimmte jeweils ihren Typus in Kunst und Dichtung. Das Formbewerten der Gestalt ist ein anderes in der dritten und in der neunzehnten Dynastie; es giebt Unterschiede in dieser Kunst wie zwischen der Früh- und Hochrenaissance. Das Tierbild war selbst in Perioden, die mit der guten Tradition der Menschendarstellung brachen, dem Wechsel weniger unterworfen und bewahrte leichter ein Niveau.



SCHLOSS SCHÖNBRUNN, BLICK VOM GLORIETT AUF DAS SCHLOSS

WIENER BAROCK

I.

VON

KARL ERNST OSTHAUS

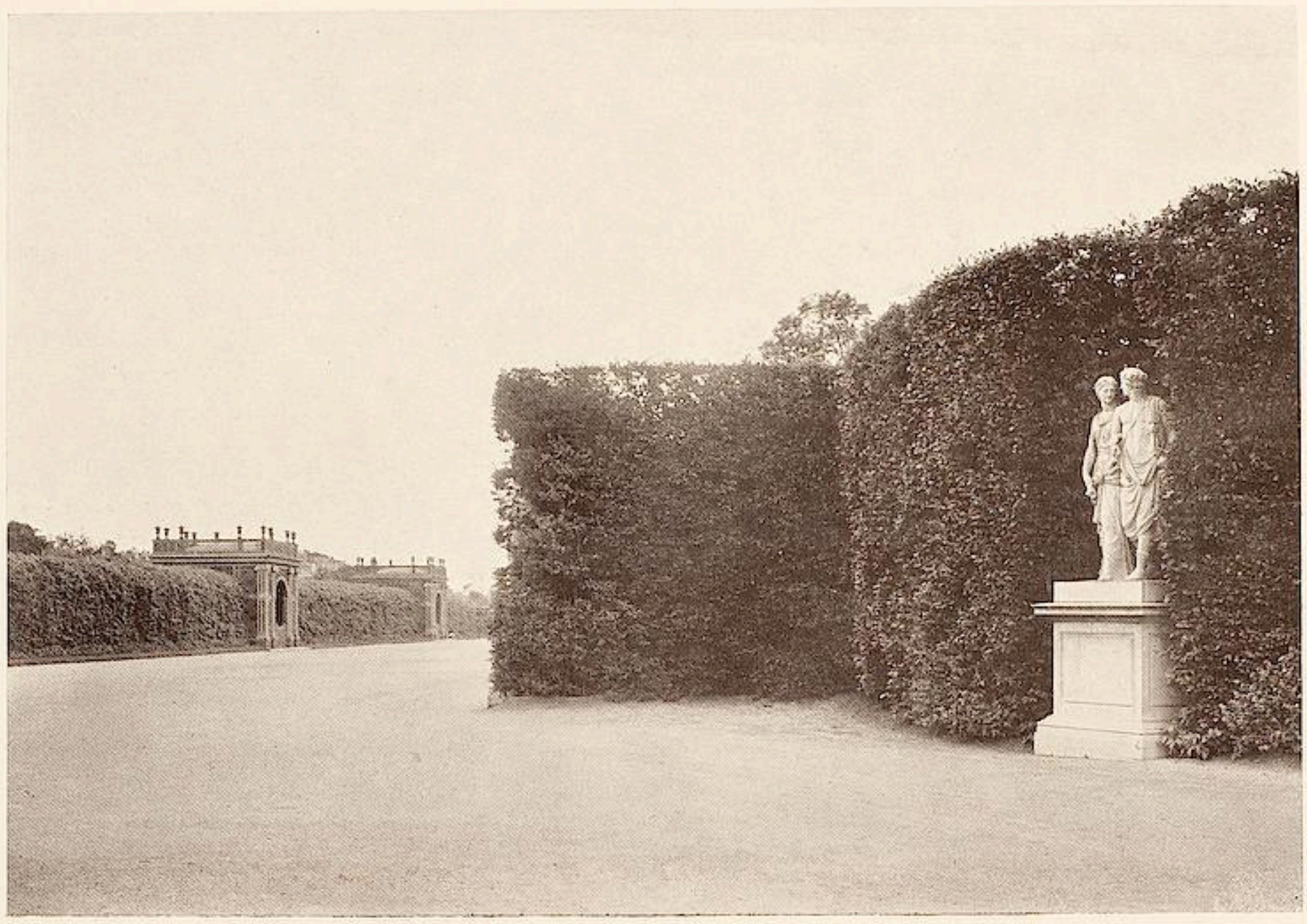
Auf der Spirale, in der die Kunstentwicklung sich emporwindet, kreist zwischen Romanik und Klassizismus die Renaissance und zwischen Gotik und Romantik der Barock. Das bedeutet einen Wechsel von Klarheit und Leidenschaft, von Weltfreude und Mystik, von Gelehrsamkeit und Phantasie. Es sind die Zeiten grossen, stürmischen Kraftbewusstseins, in denen die Form aus dem Bette spiegelklarer Maassgebundenheit zur Ausdrucksfülle gigantischer Bewegtheit emporschäumt.

Die diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen sind nach Photographien hergestellt, die wir der Photographie-Zentrale des „Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe" verdanken und die Dr. F. Stödtner, Berlin NW. 7 aufgenommen hat. D. Red.

Eine solche Zeit war die der Gotik, war die des Barock, des entbundenen deutschen Bürgertums und der entbundenen europäischen Gesellschaft. Die eine wie die andere war der Regeln satt und überdrüssig, sie fühlte sich wie der Jüngling nach bestandener Prüfung, der, zum ersten Male frei, das mühsam Gelernte in allen Farben einer göttlichen Laune erschillern lässt.

Der Jüngling aber bleibt das Kind seiner Lehre. Sie leiht ihm die Worte, in denen er dem losgebundenen Geiste Ausdruck verleiht. So konnte der Barock der Renaissance nicht entraten; er steht auf ihrem Grunde, er spielt mit ihren Formen, nur, dass die Regel nicht mehr sich selber darstellt, sondern

SCHLOSS SCHÖNBRUNN, DAS PARTERRE



SCHLOSS SCHÖNBRUNN, ERSTE QUERALLEE

fortgerissen vom Schwunge der Empfindung den Sturm und Drang mit leiser Gewalt zu rhythmischem Schreiten zügelt.

Michelangelo war der grosse Beginner des neuen Weltgefühls. Er riss die Formen aus ihrer Zweckverbindung und baute sie zu Massen auf, die geistgeboren nur dem Geiste Mass und Gesetz verdankten. Pilaster schossen über die Stockwerkgrenzen hin, Säulen entwichen ihrer Last und traten vor die Oberflächen, Giebel unterbrachen sich und Fenster vergassen, dass sie den Menschen einmal Licht und Luft gespendet hatten. Ein neuer Geist ergriff sie. Sie wurden Töne einer Musik, die aus dem Innersten quoll, die, vom Lichte geweckt, mit Orgelton durch die Räume brauste. Glanz und Schattentiefen verschmolzen zu Gebilden von plastischem Wuchs; wo einst die Säulen und Bögen ihre Jamben hingezählt, erstanden Formen von dithyrambischem Schwunge.

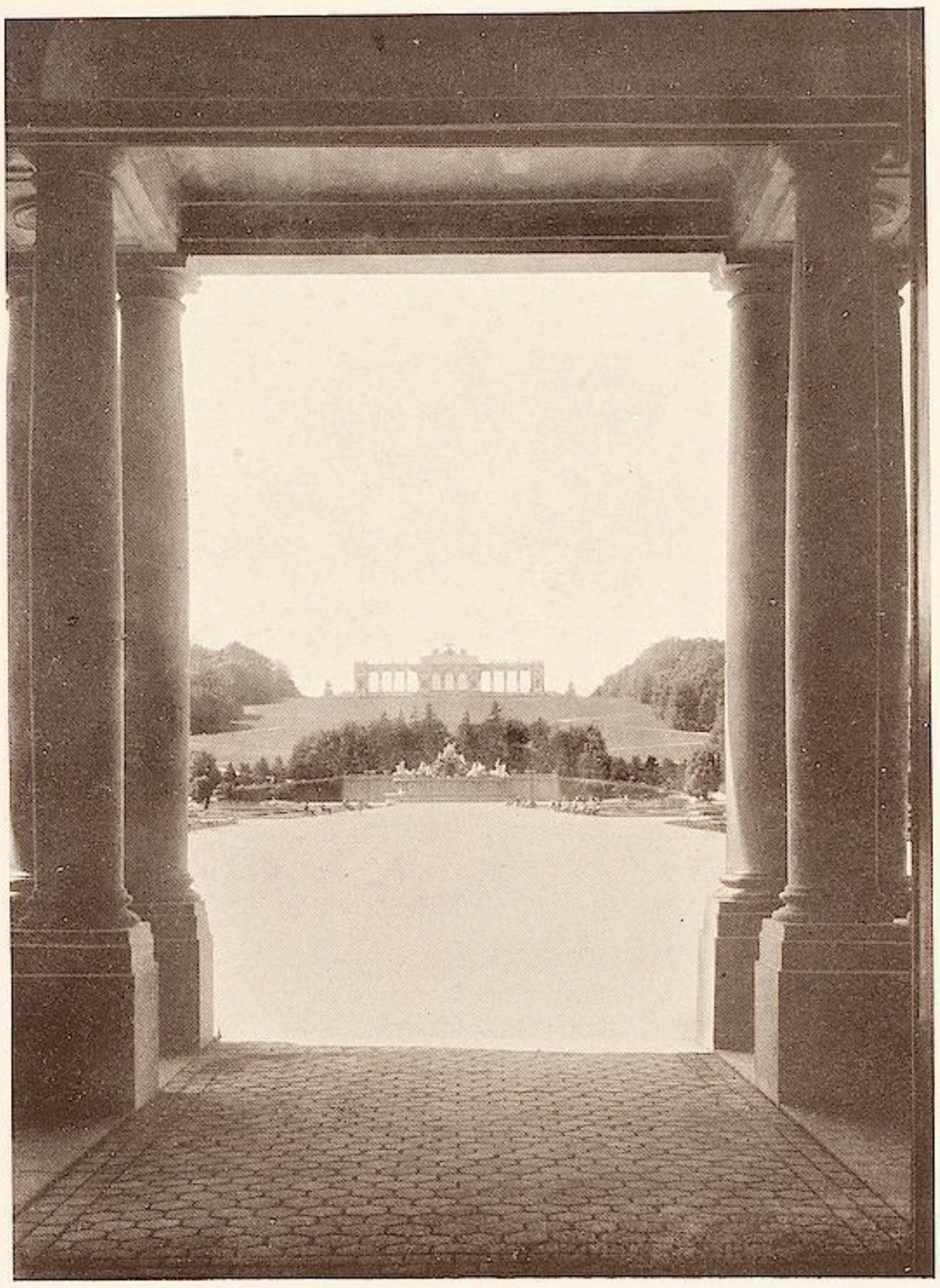
Wie hätte dieses neue Gefühl sich auf den Einzelfall beschränken sollen? Die Renaissance war es, die freundlich ordnend Raum an Raum reihte, die Häuser und Kirchen hinter Kolonnaden versteckte, um die heitere Geschlossenheit eines Brunnenplatzes nicht durch Ausblicke zu stören. Michelangelo spaltet die Wände des Kapitolplatzes bis zum Grunde, ihm ist der Platzraum, wie kraftvoll auch gehalten, ein Stück Unendlichkeit, aus der er wird, in die er zurückfliesst. Aber er ist mehr. Er ist, wie die Seele des Menschen, ihr Spiegel und ihr Ursprung zugleich. Die Achse, herangezogen aus der Wirrnis der Strassen und emporgewiesen durch den Turm, wird zur Achse des Weltalls und die Stelle, wo das Reiterbild des Imperators inmitten steingefügter Radspeichen steht, wird zum Nabel der Erde. Es giebt keinen Ort so ewigkeitstrunken wie diesen. Alles, was ihn schmückt, erschliesst sich nur einer Deutung. Er ist die Herrschaft über Länder und Meere, die Herrschaft zur Rechten und zur Linken, die Herrschaft in der Höhe und in den Tiefen; er ist Ursprung ganz und unbedingt. Alle Richtungen weisen von ihm aus. Selbst die Figuren, die ihn beleben, die Dioskuren an der Treppe, das Reiterbild inmitten, die Flussgötter, die den Brunnen am Senatorenpalaste flankieren, ja dieser selbst, der wie orakelkündend aus dem Grunde im Grunde steigt, sind nichts wie eine Deutung der ungeheuersten Raumidee, die je auf Erden erdacht wurde.

Michelangelo war es auch, der die Plastik aus dem Bildrahmen beengender Nischen heraustreten

SCHLOSS SCHÖNBRUNN, LINKE RADIALALLEE

liess, sie mit Unendlichkeitssehnen begabte und ihr auftrug, Gebärden in die Lüfte zu zeichnen, die sich Unermesslichkeiten zur Antwort erschufen. Und er war es schliesslich, der mit donnernder Faust die Decke der Sistina sprengte und hoch in Wolken, die darüber schwebten, den Geist Gottes über die Erde fahren liess. Von diesem Augenblick an begann die Architektur, geistgeboren wie sie schon war, in einer geistgeborenen Welt zu stehen. Was Correggio zur Meisterschaft, Pozzo zum Programm erhob, die völlige Entmaterialisierung des Geschaffenen, hat hier seinen Ursprung. Von nun an waren die Künste der Schöpfung einer neuen, visionären, von der Realität der Maasse unabhängigen Welt geweiht.

Es ist seltsam, durch welche Zufälle der Gang der Kunstentwicklung oft beeinflusst wird. Wieviel mag im neunzehnten Jahrhundert die Photographie zur Vernichtung des Farbensinnes beigetragen haben! Das Schiesspulver hat um 1500 die Städte aus ihrer mittelalterlichen Enge erlöst. Die Pflanze konnte Baumaterial werden. Der Stadtkünstler begann in geschnittenen Heckenwänden und Kolonnaden aus Pinienstämmen zu denken. Sanmicheli erbaute eine Festung, deren Türme Zypressen, deren Zinnenkronen geschnittener Lorbeer waren. Aus dem Wechsel von Stein und Laub ergab sich ein neuer Rhythmus. Mauern bildeten die Sockel, Pergolen die Geschosse, Statuen bezeichneten die Kanten, Treppen und Wasserfälle leiteten die Achsen; da zwischen lagen Teppiche aus Gras und Blumen, geschnittene Buchse standen als Kandelaber darin aufgereiht. Das Raumbild, dem Gedränge der Mauern einst mühsam abgerungen, weitete sich ins Unermessliche. Achsen spannten sich über Berg und Tal. Gebirge verwandelten sich in Treppen, die Ebenen als Säle verbanden. Gewässer werden zum rhythmisch skandierenden Gedicht. Was war dem Menschen die Natur? Ein ungebändigtes Chaos. Er wies dem Einzelwesen Platz und Bedeutung an. Sein Eigendasein verschwand in der Idee des Ganzen, das gross und unbedingt in Herrlichkeit thronte; es war die Herrschaft des Geistes über den Stoff, Gottes über die Welt.



SCHLOSS SCHÖNBRUNN, BLICK AUS DER DURCHFAHRT DES SCHLOSSES AUF DAS GLORIETT

Als Deutschland aus dem Schreckenstraum des Dreissigjährigen Krieges erwachte, war die Welt ringsum verwandelt. Da drunten im gelobten Lande war jedes Stadtbild geschliffen wie ein Diamant, jede Landschaft in Säulen gefasst wie ein köstliches Meisterwerk des Pinsels. Schiffe und Wolken glitten durch die Rahmen, die Venedigs und Genuas Paläste vor den Wassern ausspannten. Des Menschen Seele ward zur Regel der Elemente. In Frankreich war der Einheitskeim zum Absolutismus emporgeschossen. Der Wille des Einen hatte die Kräfte

SCHÖNBRUNN, DAS SCHLOSS MIT DEM ÖSTLICHEN BLUMENGARTEN

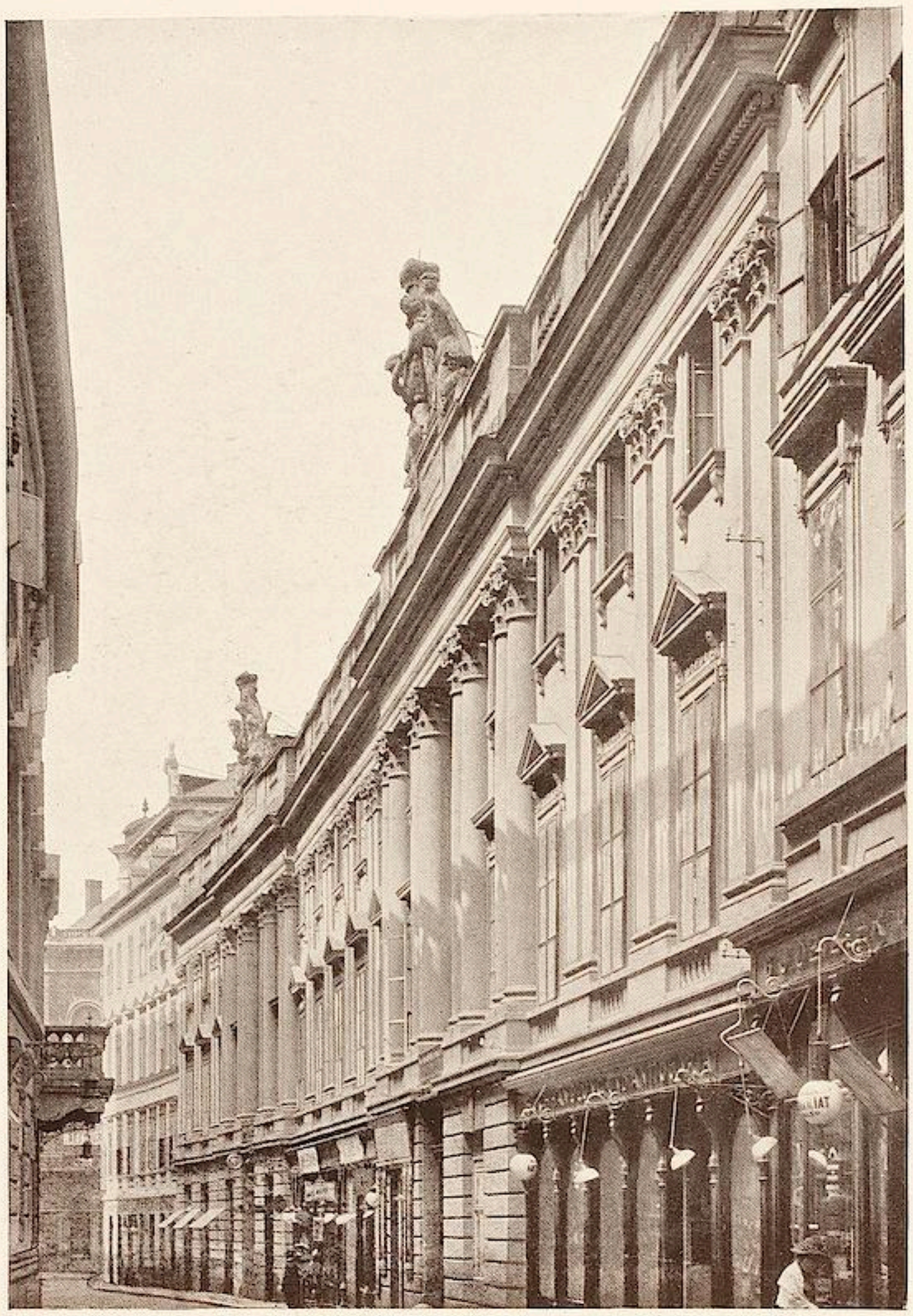
PALAIS LOBKOWITZ

der Vielen getrunken und befehlend die Erneuerung von Städten und Ländern bewirkt. Holland und Flandern erstrahlten vom Glanze ihrer grössten Genien, und selbst nordwärts, umrauscht von Buchen und Wogen, spiegelten blaue Gewässer Giebel und Türme von phantastischem Reiz. Was hatte Deutschland dagegen? Eine Zimmermannskunst, auch da, wo der Steinmetz den Meisel führte. Nie war es kläglicher, bettelhafter anzuschauen wie in jener unseligen Zeit.

Aber es atmete auf, blickte um sich und begriff. Erkennen war handeln. Es war die Grösse unseres Volkes, dass es keine Bedenken trug, sich rückhaltlos den fremden Einflüssen auszuliefern. Welsche Baumeister, französische Gartenkünstler, holländische Bildhauer strömten, von Fürsten und Bischöfen gerufen, in Scharen herbei und begannen, auf verödeten Trümmern die Zeugen eines neuen Lebens erstehen zu lassen. Von Wien und Prag über München und Würzburg bis nach Mannheim und Düsseldorf ist unser Vaterland mit Werken fremden Ursprungs übersät, die Marksteine der deutschen Geschichte geworden sind. Und auch der Norden ist davon nicht unberührt geblieben; wer möchte Chiaveris Dresdener Hofkirche, wer das Berliner Zeughaus im Schatze unserer vaterländischen Denkmäler missen? Das Schöne ist aber, dass es nicht bei den Werken der Fremden blieb, dass nur eine Generation verfloss, bis neben den Pozzi, Luraghi und Galli Bibbiena die Fischer von Erlach, Schlüter und Pöppelmann standen.

Von den deutschen Ländern, die an dieser Bewegung teilnahmen, war Österreich dasjenige, das sich fast ausschliesslich dem italienischen Einfluss erschloss. Die Beziehungen des Habsburgischen Kaiserhauses zum italienischen Hochadel waren fest geknüpft, seit die Piccolomini seine Sache im Dreissigjährigen Kriege vertreten hatten. Die Fondi, Pallavicini und viele andere mischten ihre Namen unter die der höchsten Diener der Krone, Prinz Eugen, der Savoyarde, hatte in den Türkenkriegen neuen Glanz auf ihre Häupter gesammelt. Dazu kamen die neu und fester geknüpften Beziehungen zu Rom. Für die Kirche war Österreich die feste

SCHLOSS SCHÖNBRUNN, ALLEE IM PARK



PALAIS LIECHTENSTEIN, FRONT AN DER HERRENGASSE

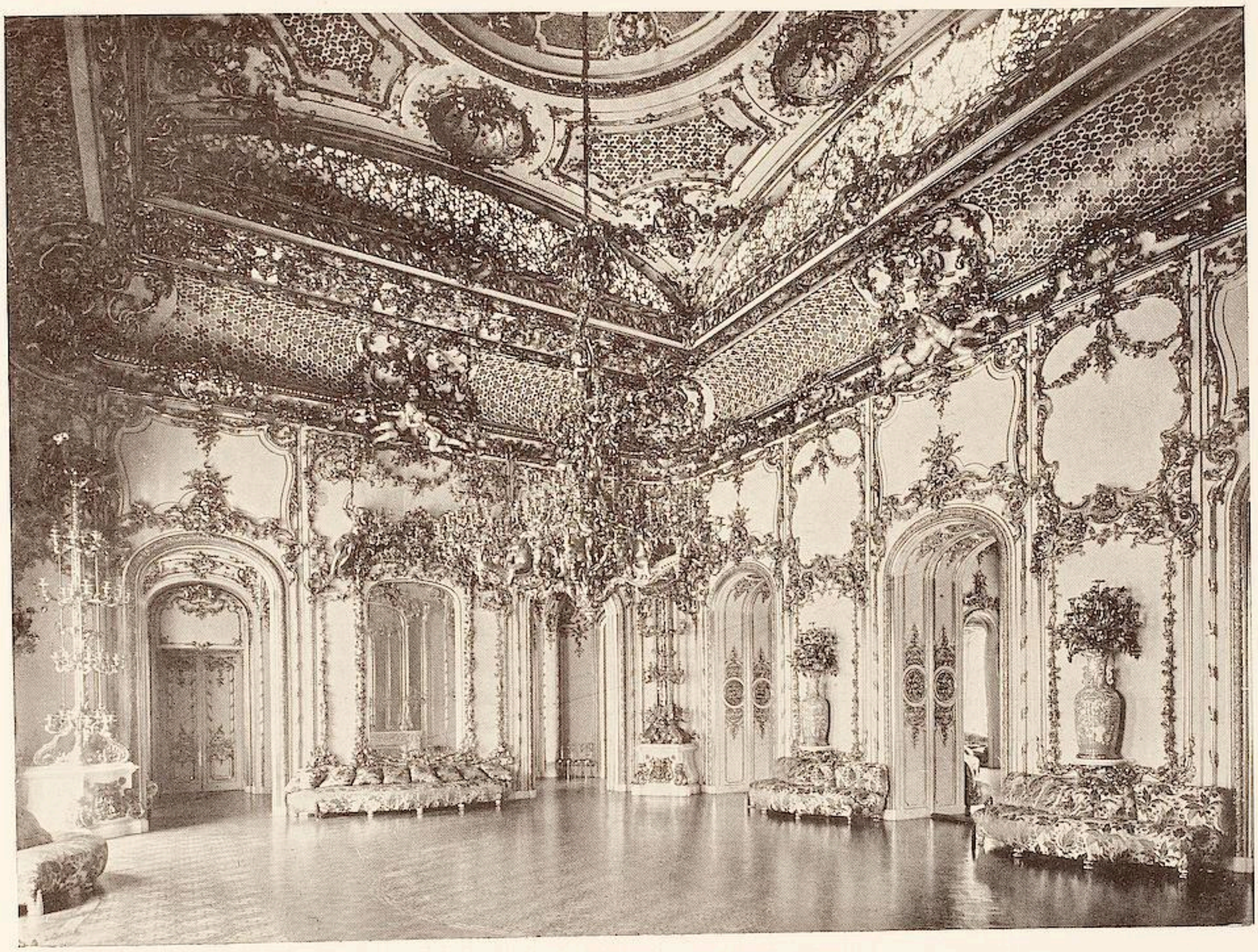
Burg, von der sich am sichersten gegenreformatorische Streifzüge ins deutsche Land ausführen liessen. Sie alle schufen einen Boden, der der Aufnahme der welschen Saat günstig war, und wir staunen nicht, in Scamozzi und Andrea del Pozzo die einflussreichen Anreger, in den Carnevali, Martinelli und Luraghi vielbeschäftigte Künstler und Künstlergeschlechter auf österreichischem Boden anzutreffen.

Ein völliger Bruch mit der deutschen Vergangenheit war ohnehin unvermeidlich geworden. Die Türkenkriege hatten das Unglück des Dreissigjährigen Krieges für Österreich noch um weitere dreissig Jahre verlängert. Das altdeutsche Bürgerstüblein war so veraltet wie die trutzig umwehrte Burg; alles drängte nach neuen Lebensformen. Die Verheerungen der Türken beschleunigten das Tempo dieser Entwicklung. Im Wetteifer um neue, zeitgerechte Wohnungen wollte niemand zurückstehn. Ganze Strassenzeilen sollten sich mit Palästen füllen, auf den Trümmern der Vorstädte prunkende Schlösser erstehn und selbst Orden und Klöster achteten den Nimbus des Alters gering genug, um sich in der Zerstörung und Neuaufführung altehrwürdiger Heiligtümer gegenseitig zu überbieten.

Dieser plötzlichen Ausweitung der Ansprüche waren die heimischen Meister nicht gewachsen. Aber der Barock wäre niemals die Heimatkunst Österreichs geworden, wenn der Einfall der Italiener mehr wie eine Episode geblieben wäre. Es ist eines der schönsten Schauspiele deutscher Geschichte, wie sich um die Wende des siebzehnten Jahrhunderts aus dem Widerstreit heimischer Tradition und modischen Kunstimportes in wenigen Jahren der deutsche Genius zu Schöpfungen von unvergleichlicher Grösse und beseligender Innigkeit erhebt. Was Johann Bernhard Fischer von Erlach, was Lucas von Hildebrand und Jakob Prandauer damals geschaffen haben, steht der deutschen Seele nicht ferner wie Haydns, Glucks und Mozarts unsterbliche Musik.

Es ist nun das beglückende Wunder der Zeit, dass sich Künstler und Auftraggeber im Gleichschritt des Werdens zusammenfanden: sie, die das Höchste, Beherrschende forderten: Fürsten des Reichs und der Kirche, Klöster, Orden und Gemeinden, und sie, die es geben konnten: Meister, deren Phantasie mit den Unendlichkeiten des Lichts und der Räume spielte.

Nie hat eine Zeit grössere Aufgaben gestellt: Schlösser, die sich mit weiten Gärten über Berg und Tal dehnen, Kirchen, die sich den Plan ganzer Städte unterwerfen, Klöster, die Gebirge und Flüsse entthronen sollten, um sie zum Sockel, zum Spiegel ihrer Schönheit zu machen. Und dies alles nicht



PALAIS LIECHTENSTEIN, GROSSER SAAL

FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHES MAJORATSHAUS. WIEN, BANKGASSE

einmal, nicht hier und dort, wo die Zeit die Absonderlichkeit eines Mäzenaten hervorgebracht hätte. Nein, überall, wo in den Städten die Menschen sich drängten oder wo draussen ein köstlicher Platz zum Verweilen lud. Und immer aus derselben grossen Baugesinnung heraus, die himmlische Musik des Menschengeistes erklingen zu lassen und die Welt mit ihrem Rauschen anzufüllen.

Einer Zeit, die vom kargen Brote moralisierender Kunstprinzipien lebt, mag es unglaublich erscheinen, dass damals alle menschlichen Bedürfnisse nur da zu sein schienen, um das Spiel der künstlerischen Formen zu begründen. Und doch ist es wahr, dass Fürsten und Klöster oft nur bauten, um Künstlern, die sie liebten, eine Schaffensmöglichkeit zu bieten. Vor allem die Klöster. Ihre Königsschlösser beschämende Pracht findet weder in einem Luxusbedürfnis der Bewohner noch in Repräsentationspflichten eine hinreichende Begründung. Es darf nicht angezweifelt werden, dass die Regeln der Klausur im allgemeinen streng gehalten wurden. Und die Empfänge hoher Herrschaften, zu denen die Fluchten von Wohn- und Festsälen angeblich hergerichtet wurden, gaben wohl selten mehr wie einen Vorwand ab. Es war das Gefühl der Verantwortlichkeit für die kulturelle Entwicklung, was die Äbte zu so einzigartigen Auftraggebern machte. Sie fühlten sich, wie einst ihre Vorgänger im frühen Mittelalter, als Werkzeuge einer Vorsehung, die das Leben zu höheren Zielen emporführen wollte. So entstanden oder erneuten sich Melk, Klosterneuburg, Göttweig, St. Florian, Altenburg, Zwettl, jene unvergleichlichen Baugruppen, aus deren Dächern melodisch steigende Türme wie Gesänge des Heimatglückes zum Himmel blühn.

Es ist die Befreiung aus der Enge des fortifikatorischen Denkens, die diesen Aufschwung veranlasste. Wenngleich die Klöster des Mittelalters nur selten befestigt waren, so legte man doch Wert darauf, die Begehrlichkeit nicht zu reizen, und selten trat ein Kloster, wie jenes Gross-Komburg in Schwaben, in eine wirklich beherrschende Lage heraus. Die neue Zeit erlaubte jede freieste Entfaltung, weil in der modernen Staatsgewalt ein Schutz entstanden war, den Mauern und Gräben nicht mehr zu leisten vermochten.

Weit tiefer wirkte dieser Umstand auf die Gestaltung der fürstlichen Wohnung ein. Einst Burg, wurde sie nun Palast oder Schloss. Jene Hochadelspaläste, die mit wuchtigen Fassaden an der Wiener Herrengasse aufgerichtet stehn, entfernen sich von den römischen Vorbildern nicht allzusehr. Eine Durchfahrt, neben der die Treppe zu den Festräumen aufsteigt, führt zum Hofe, den die Wohnflügel um-

SCHLOSS BELVEDERE, TOR ZUM SCHWARZENBERGPARK

geben. Die Kaiserliche Hofburg weicht von diesem Grundtypus nur durch die grössere Ausdehnung und die Vielgestaltigkeit der Zweckbestimmungen ab. Ganz anders das Schloss im Freien. Auch hierfür bot Italien die Vorbilder. Fraskati und Tivoli erklären das Wiener Belvedere wie Schönbrunn. Aber während das Prinzip der Anlage bleibt, verwandelt sich, vermannigfaltigt sich der Typus.

Schönbrunn ist das Kaiserliche Hoflager, das mit seinen ausgedehnten Bauten allen Erfordernissen des Allerhöchsten Hofhaltes entspricht. Die Wiener Zufahrt mündet schnurgerade in den Ehrenhof, der, von fensterreichen Trakten umschlossen, ritterlichen Spielen zum Schauplatz bestimmt war. Im Mittelgrunde umschliesst das Hauptgebäude die Festräume und die Kaiserlichen Wohngemächer. Eine Durchfahrt öffnet der Achse Zutritt zum Park, wo sie ebenso gebietend herrscht wie im Ehrenhofe, Symmetrie und Raumklärung haben hier ein System geschaffen, dessen Bildreichtum nicht weniger überrascht wie seine unerhörte Strenge. Selbst ein zoologischer Garten unterwirft sich dem Zwange eines konzentrisch und radial durchgliederten Oktogons. Auf den Seiten des Schlosses dienen abgetrennte Gärten dem Kaiserlichen Privatgebrauch.

Fortsetzung folgt.

SCHLOSS SCHÖNBRUNN, ZWEITE QUERALLEE

MEDAILLE FÜR DEN MINISTER V. LADENBERG. 1839

VORDERSEITE
NACH EINER LITHOGRAPHIE VON FRANZ KRÜGER

RÜCKSEITE
NACH EINER ZEICHNUNG VON ADOLF MENZEL

EINE MEDAILLE FÜR DEN MINISTER V. LADENBERG

NEBST ENTWÜRFEN UND BRIEFEN

VON MENZEL, KRÜGER UND SCHINKEL

MITGETEILT VON

PAUL MAHLBERG

Die hier nach Vorder- und Rückseite abgebildete Medaille auf das fünfzigjährige Dienstjubiläum des Staatsministers Philipp von Ladenberg entwickelt mit dem erreichbaren Drum und Dran von Zeichnungen und Schriftstücken so etwas wie einen Querschnitt durch die berlinischen ästhetischen Verhältnisse vom Datum 1839. Sie vereinigt nämlich auf sich in verschiedenem Umfange die Personen Schinkel, Krüger und Menzel. – Schinkel steht am Ende seines Lebens, ein Jahr später tritt die Geisteslähmung ein, und in einem seiner hier abgedruckten Briefe (siehe Nr. 5) erscheint er als ein hinfälliger Mann. Noch ist er aber das wirksame künstlerische Gewissen Berlins, und im vorliegenden Falle hat er die künstlerischen Dispositionen übernommen. Von Krüger nimmt er um 79 rthr. 10 sgr. die Porträtzeichnung des Jubilars. Der vierundzwanzigjährige Menzel ist dazu ausersehen, die Zeichnung für die allegorische Darstellung zu machen. Nach der Ablieferung muss er sie, offenbar auf Antrag des Oberlandforstmeisters, der die geschäftliche Seite der Angelegenheit in der Hand hat, umändern. Der neue Entwurf wird genehmigt, und Menzel bekommt schliesslich dafür 22 rthr 20 sgr. In dem Verhältnis des Honorars ist die allgemeine Situation ausgedrückt. Der Professor Krüger ist ein schon geschätzter Künstler, und wohl wird Menzel bereits zu Gelegenheitsarbeiten herangezogen, geht aber erst an die Holzschnitte zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen heran, die ihn bekannter machen sollen. (Krüger steht vor der „Potsdamer Parade“.) Man kann es übrigens Menzel nachfühlen, dass er späterhin von solchen Aufträgen, für Medaillen zu zeichnen, nichts mehr wissen will. (Siehe Nr. 6.)

Der Jubilar – die hier wiedergegebene im Kgl. Lithographischen Institut hergestellte Lithographie zeigt den alten Herren nach einer Krügerschen Zeichnung als von aufrechter Figur, klugem sympathischem Gesicht mit dem Signalement von einigen Eigenheiten — war nach dem Rechtsstudium mit zwanzig Jahren (1789) in den preussischen Staatsdienst eingetreten, kam 1792 zur kurmärkischen Kriegs- und Domänenkammer und machte, vorzüglich im Fache der Finanzen beschäftigt, schnell Karriere. Verschiedentlich wurden ihm Beweise königlichen Vertrauens zuteil, und im Jahre 1834 erhielt er bei der Dreiteilung des Finanzministeriums die neue Stelle eines Chefs der die Domänen und Forsten umfassenden II. Abteilung des Ministeriums des Kgl. Hauses, von 1837 an mit dem Prädikat eines Geheimen Staatsministers. Sein König verlieh ihm zum fünfzigjährigen Dienstjubiläum die Brillanten zum Roten Adlerorden I. Klasse mit Eichenlaub; später erhielt er

noch den Orden vom Schwarzen Adler. Die preussischen Forstbeamten aber gründeten zur Jubelfeier die Ladenbergsche Stiftung zum Zwecke der Unterstützung der Söhne unbemittelter Forstbeamten beim Studium. – Im Jahre 1842 wurde er auf wiederholtes Ersuchen durch huldvolles Kabinettschreiben in den Ruhestand versetzt und starb fünf Jahre später.

Da der Ober-Landforstmeister den Fonds für die Medaille verwaltete, muss man annehmen, dass auch dieser aus Beiträgen der Forstbeamten gebildet war. Die schöne Medaille wurde dann in der Anstalt des Friedrich Loos geprägt, der nicht selbst ausübender Stempelschneider war, als Mitglied der Stempelschneiderfamilie gleichen Namens aber „mit allen Erfordernissen zur vollständigen und kräftigen Führung eines solchen Geschäftes versehen", das vom Vater gegründete Institut fortsetzte und es erweiterte zu einer „Anstalt für alle deutschen Stempelschneider und Bildgraber, welchen die Gelegenheit zur Ausprägung fehlt". Nagler, Neues Allgemeines Künstler-Lexikon VII/VIII, Seite 42 rühmt dem Loos einen hohen Stand in der Kunst nach. Sallet (Münzen und Medaillen. Berlin 1898) bestätigt das. – Der unten genannte Koenig, der die Medaille schneiden soll und sie schnitt, muss wohl Anton Friedrich Koenig sein, der, 1793 geboren, um die Zeit der Entstehung der Medaille in Dresden thätig war. (S. Nagler a. a. O. S. 122.) Ein Friedrich Koenig fertigte nach Schinkels Entwurf die Denkmünze, die die Stadt Berlin im Jahre 1817 dem Fürsten Blücher überreichte.

Die Medaille ist sehr gut und im Sinne der Zeit mit ihren Darstellungen auf spiegelglattem Grunde ausgeführt. Sie ist mehr malerisch gehalten und nicht von eigentlich heraldischer Prägung. In jedem Falle zeigt die Ausführung weit mehr Reliefstil als der erste Entwurf hätte erwarten lassen. Hier beunruhigt uns die Waffe der Minerva, und mit der Haltung ihrer beiden Arme und der Hand kann das Relief nicht fertig werden. Beim zweiten Entwurf verschwinden diese formalen Anstössigkeiten mit der Figur, aber auch der runde Sessel und die runden Körbe und Bütten, mit denen in der vorher gegebenen Gestalt der Flächenstil nicht viel anfangen kann, fallen fort. Ins Ganze kommt mehr Klarheit und Fülle, und wie ungeschickt Menzel bei der ersten Zeichnung den linken Arm und die Gewandfalten der Ceres, den Körper und seine Motive und Glieder anbringt – dort wird nun die Figur in ihren Funktionen und Teilen gelöst. Wobei ich davon absehe, dass das Thema schöner und weniger kalt gestellt und nicht mit den Schlagworten einer Minerva und Ceres gelöst ist. Wie die Darstellung der endgültigen Fassung in ihren geistigen Bezugnahmen gemeint ist, geht aus der Beschreibung hervor, die, auf einem handgrossen grünen Zettel gedruckt, der Medaille beiliegt. Es galt deren nicht eben wenig anzubringen. Sie kommt als siebentes nach den Schriftstücken zur Entstehungsgeschichte.

Nr. 1

Brief Schinkels (an den Ober-Landforstmeister)

Euere Hochwohlgeboren

hatte ich heute nicht das Glück zu Hause zu treffen und erlaubte mir die neue Zeichnung zur bewussten Medaille von Herrn Menzel entworfen bei Euerer Hochwohlgeboren zu lassen. Vielleicht sind Sie mit der neuen Idee einverstanden sonst ersuche ich ergebenst um ihre Ausstellungen um corrigieren zu lassen. Das Ganze componiert sich nach meinem Gefühl recht gut zusammen und spricht die angeregten Punkte wohl deutlich genug aus, ich hatte heute Mittag noch nicht von Herrn Menzel seine Liquidation erhalten die er mir so eben geschickt und ich sofort hier bei an Euere Hochwohlgeboren gelangen lasse. Die weitere gütige Folge überlassend erwähne ich nur, dass Herr Menzel in der Wilhelmstrasse No 39 wohnt. Mit dem Herrn General-Münzwardein Loos habe ich bereits über die Ausführung der Medaille Rücksprache genommen. Er schlägt die Grösse der auf den Herrn General Lieutenant von Borstel gesägten Medaille vor, welche mir vollkommen hinreichend scheint und sagte mir, dass er für die Fertigung bestimter Grössen einen Preis habe sich aber erlaubte bei Entwerfung eines Contractes noch mancherlei vortheilhafte Bedingungen in Bezug des Prägens einer gewissen Anzahl von Medaillen zu machen. dies wird er Euerer Hochwohlgeboren alles vorlegen, wenn Sie nur die Güte haben wollen ihn zu einer gelegenen Stunde zu sich zu bestellen, wo er sich sehr gern aus der Münze (an der Schleusenbrücke) hinbegeben wird. Einen geschickten Medailleur hat er sich für den Zweck an Herrn König in Dresden erwählt und so glaube ich, dass die Sache aufs beste reüssieren wird. Mit grösster Verehrung und Hochachtung verharre

Euerer Hochwohlgeboren ergebenster Schinkel.

Berlin den 8. April 1839

Nr. 2

Die Liquidation Menzels lautet:

Für die Zeichnung einer Medaille mit einer auf Forstwesen und Domainenverwaltung Bezug habenden allegorischen Darstellung finde ich mich veranlasst das Honorar auf 4 Friedrichs D'or zu stellen.

Berlin den 8. April 1839. A. Menzel.

Das Blatt ist an Schinkel adressiert und mit (deutsch) A. M. gesiegelt.

Nr. 3

Auf der Rückseite von Nr. 1:

Berlin, den 13. April 1839.

Herrn A. Menzel

Hier

Wilhelmstrasse 39

2 Treppen

Ew. Wohlgeboren benachrichtige ich ergebenst, dass Sie das Honorar für die Zeichnung zu einer Medaille, worüber Sie die Liquidation dem Herrn Oberlandesbau

Direktor Schinckel übergeben haben, mit 4 Friedrichsd'or oder 22 rtlr 20 sgr. Courrant von dem Herrn Rechnungsrat Foss, welcher in den Vormittagsstunden in dem Ministerialbureau der Abtheilung der Königl. Haus-Ministerii Schützenstrasse No 26 anwesend ist, gegen Empfangsbescheinigung erheben können.

Berlin pp.

Dazu die Verfügung

Dem Herrn Rechnungsrat Foss Wohlgeboren mit dem Ersuchen vorzulegen, das anliegende Mundum gefälligst abgehen zu lassen, und demnächst dem Herrn A. Menzel die liquidierten 22 rtl. 20 sgr gegen Quittung zu zahlen.

FRANZ KRÜGER, BILDNIS DES MINISTERS V. LADENBERG
LITHOGRAPHIE

Nr. 4

(Die Mitteilung ist am 13. 4. an Menzel abgegangen, der zwei Tage nach Empfang unter seiner Liquidation quittiert:

Obige Summe habe ich heute den 16. April dankend erhalten.

A. Menzel.

Nr. 5

Zwei Monate später dann der Brief Schinkels.

Hochwohlgeborener Herr,

Hochzuehrender Herr Ober-Landforstmeister,

Den Contract-Entwurf zur Medaille Sr. Exzellenz des Herrn Ministers von Ladenberg habe ich richtig erhalten und finde nichts dabei zu erinnern, ich werde denselben zu gelegentlicher Einsicht, nach Euerer Hochwohlgeboren gütiger Bestimung, in meinem Besitz behalten und sage Ihnen dafür den grössten Dank und [wünsche nun nichts mehr als, dass die Arbeit des Modells beginnen könne, wozu die Zeit recht sehr verkürzt zu sein scheint, indess muss Herr Loos am besten wissen wie viel Zeit er dafür herzugeben hat um eine vollendete Arbeit zu liefern, ich erwarte demnächst die ersten Modellproben von ihm um den Fortschritt nach Möglichkeit fördern zu helfen und wünsche dem ganzen Unternehmen den besten Gang.] Eure Hochwohlgeboren bitte ich recht sehr um Entschuldigung, dass meine Handschrift noch so schlecht und krizlich ist, das Übel der Lähmung will noch garnicht besser werden und kann nur durch Geduld ertragen werden. Mit Versicherung der vollkommensten Hochachtung verharre

Euer Hochwohlgeboren
ganz ergebenster Diener
Schinkel.

Berlin den 14. Juni 1839.

Darunter die Verfügung „Hierauf die beiden Contractsentwürfe Herrn Loos zur Vollziehung zugesendet unter Mittheilung dessen was Herr p. Schinckel in der oben eingeklammerten Stelle geäussert hat". Folgt Unterschrift und Datum.

Nr. 6

Als Abschluss dieser Reihe der Brief Menzels vom Jahre 1894.

Berlin, 3. Mai 1894.

Geehrter Herr,

diese qu. Zeichnung hatte allerdings die Bestimmung zu erfüllen für eine Medaille auf das Jubiläum irgend eines Staatsbeamten als Original zu dienen. Wie ich derartige Zeichnungen – darunter auch viel kompliziertere — in den Jahren 1835–40 im Auftrage des damal. General-Wardeins Münzrath Loos für ähnliche Anlässe mehrfach ausgeführt habe. Die für die (wenigstens damal.) Medailleur-Technik speziell massgebenden Rücksichtnahmen in der Zeichnung sprachen nicht zum wenigsten mit, dass ich für immer dergl. Anträge zurückwies.

Hochachtungsvoll

Menzel.

Nr 7.

Vorhergegangen war die geschäftliche Erledigung der Angelegenheit, was Krüger betrifft.

Am 11. März 1839 hatte er eine quittierte Rechnung über vierzehn Stück Frd'or „für das Portrait Sr. Excellenz des Herrn Minister von Ladenberg" eingesandt. Nach Umrechnung der vierzehn Frd'or in Thaler und Silbergroschen („à $5^2/_3$ rtl = 79 rtl 10 sgr") wurde der Rechnungsrath Voss angewiesen, „den Betrag von 79 rtl 10 sgr gefällig aus dem Beitrag zur Medaille zu zahlen".

Nr. 8

Beschreibung der Medaille
auf
die fünfzigjährige Amts-Jubelfeier

Seiner Exzellenz
des
Königlich Preussischen Geheimen Staatsministers,
Ritters u. s. w. Herrn von Ladenberg.

Die Medaille, als ein Denkmal seegensreicher Verwaltung und Förderung der Landeskultur durch weise Leitung des Ministerii für Domänen und Forsten, stellt in ihren Emblemen diese wichtigen Zweige der Staatsverwaltung dar, und deutet die Wirkung an, welche dem Lande aus dieser Leitung erwächst. Als allgemeines Sinnbild erscheint daher eine felicitas publica, die das reich gefüllte Füllhorn in der Rechten, das regelnde Staatsruder neben sich, auf einem Throne erhaben ruht; an dessen Unterbau sich die Embleme des Ackerbaues, ein Stiergespann mit dem Pfluge, als vorzüglich wirkende Kraft, befinden, und rechts im Hintergrunde sich ein reiches Ährenfeld und ein Fruchtbaum zeigt. Vor diesem Sinnbilde der allgemeinen Wohlfahrt erblickt man das Symbol des ländlichen Verkehrs, den Gott Pan, unter dessen Schutz die mit Fleiss betriebene Pflanzung nützlicher Waldbäume und der Garten- und Feldfrüchte gedeiht und dem Menschen wohlthätig wird. Mit ihrem Entstehen, einer jungen Schonung links im Hintergrunde, zeigt sich zugleich die Jagd, angedeutet durch die Gestalt eines Edelhirsches. Um aber den geregelten und gesetzmässigen Gang des Ganzen zu bezeichnen, sind die Instrumente für Vermessung und Eintheilung, Bewässerung und Entwässerung der Felder, Wiesen und Forsten angefügt, wodurch sich der ganze Kreis einer seegensreichen Thätigkeit im Leben des hochverehrten Herrn Jubilars, als Staatsmann, in gedrängtem Zusammentreten aller dahin bezüglichen Sinnbilder vereint und den Geist der Verehrung gegen den hochverdienten Staatsbeamten ausspricht, dessen Bild die vordere Seite der Medaille zeigt.

✲

Die in Originalgrösse abgebildete Medaille ist in Bronze hergestellt und ziemlich stark. Neben dem Porträt die Umschrift: I. P. von Ladenberg. K. Pr. Geh. Staats Minister Ritter U. S. W. Auf der Rückseite: Am 50 Jahr. Dienstjubelf. D. 26. Nov. 1839. Dazu unten links: Loos D. Rechts: Kön. F.

Unter der Steinzeichnung neben der Angabe des Lithographen (Meyer) und der Anstalt (siehe oben) die Bemerkung: N. d. Natur v. Prof. Krüger.

✲

Die hier veröffentlichten Stücke sind im Besitz der Frau Wanda von Dallwitz, Berlin, mit Ausnahme der Entwurfszeichnung Menzels und seines Briefes vom Jahre 1894, die sich im Städtischen Museum in Leipzig befinden. Nach beiden Seiten meinen Dank.

ADOLF MENZEL, ENTWURF FÜR DIE RÜCKSEITE
DER MEDAILLE. ERSTE FASSUNG

THOMAS HERBST, DORF IM WINTER. 1876
HAMBURGER KUNSTHALLE

CHRONIK

Antwortschreiben an Herrn Professor Georg Biermann in Darmstadt.

Sehr geehrter Herr Professor!

Auf Ihren Brief im Juniheft des „Cicerone“ muss ich antworten, damit die Leser Ihrer Zeitschrift nicht glauben, Sie hätten recht mit Ihren Behauptungen. Ich halte mich nur an das Thatsächliche, Punkt für Punkt.

1. Ad Ignaz und Ludwig Stern und Spiegler. Über die Lebensdaten der Genannten lässt sich nicht mehr streiten, da gründliche Speziallexika existieren. Hier die gewünschten Quellen: Für Stern: Noack, Deutsches Leben in Rom 1700—1900. Register S. 420. Für Spiegler: Schurr, Das alte und neue Münster in Zwiefalten. S. 95.

2. Ad Winckelmann. Dass die Herren, die Ihnen beim Lesen der Korrektur halfen, über eine unmögliche Zahl hinweglesen, ist belanglos. Das Bedenkliche ist, dass ein Autor, der über achtzehntes Jahrhundert arbeitet, überhaupt eine solche Zahl diktiert oder schreibt. Die wenigen Hauptdaten, auf die es ankommt, hat man entweder im Kopf oder man hat sie nicht im Kopf.

3. Ad Maria Theresias Aufenthalt. Gewiss steht in dem Handbuch, Maria Theresia habe sich in München huldigen lassen. Aber die Falschheit beginnt in dem Augenblick, wo Sie aus dieser Thatsache folgern, Maria Theresia sei deshalb in München gewesen: sie liess sich eben „in absentia“ huldigen.

4. Ad Hagedorn. Bildnis von van der Smissen. Sie erzählen, die Sache verhalte sich allen Ernstes so, dass Sie das Bild lediglich auf Grund von Stilkritik dem van der Smissen zugewiesen hätten. Jeder Student weiss, dass man die Erwähnung der eigenen stilkritischen Tüchtigkeit so lange vermeiden muss, bis man sicher ist, dass die fragliche Entdeckung nicht auch schon von andren gemacht ist. Dies aber ist genau Ihr Fall. Ausser den Hagedorn-Ausgaben, in denen schon Ihre Entdeckung stand, kannten Sie nicht:

a) die ausgezeichnete und grundlegende Arbeit von Hubert Stierling „Leben und Bildnis Friedrich Hagedorns“ (Mitteilungen aus dem Museum für hamburgische Geschichte 1911), in der die ganze Frage der Hagedorn-Ikonographie endgültig und einwandfrei gelöst ist.

b) die Notiz der Zeitschrift „Cicerone“ (Jahrgang 1909. S. 425), in der das Bild dem van der Smissen zugewiesen wurde.

c) die Mitteilung der Hamburger Kunsthalle, in der Ihnen das Bild für Ihre Ausstellung als ein Werk des van der Smissen (?) für Ihre Ausstellung bezeichnet wurde.

5. Ad Bildnistaufe auf Georges Desmarées. Ohne auf die wichtige Frage der Signatur G M einzugehen, nennen Sie das schlechte Bild aus Ihrem Besitz immer noch Desmarées, weil „zwei süddeutsche Kenner Ihnen die Autorschaft längst bestätigten". Kenner, die nicht genannt werden, existieren für den Rezensenten einstweilen nicht.

6. Ad Ölenhainz und Edlinger. Es handelt sich nicht darum, wie gut oder wie schlecht die Bilder sind. Sondern nur darum, dass sie in Ihrem Werk fehlen und dass dieser Katalog also unvollständig ist.

7. Ad Ausdruck. Sie belehren mich darüber, dass der Ausdruck „Süffigkeit der Farben" ein terminus technicus ist, der jedem Maler geläufig sei. Ich weiss. Aber darum handelt es sich nicht. Es handelt sich darum, ob man in einem Werk, das wissenschaftliche Ansprüche macht, dergleichen dem Atelierjargon entnommene Ausdrücke anwenden darf, die heute auch in dem schlechtesten Kunstfeuilleton noch unangenehm auffallen würden. Künstler sagen im Atelier noch viel burschikosere Dinge, ohne dass wir sie deshalb in unsre Bücher übernehmen dürfen.

8. Ad Orthographie. Daraus, dass ich meine Einwendung gegen das von Duden befürwortete „Rokokos", in die Form einer in Klammer gesetzten Frage kleidete, hätten Sie sehen können, dass man an dieser Form meines Erachtens trotz Duden Anstoss nehmen kann. Handbücher sind doch keine Gesetze.

9. Ad Muther. Ich habe nichts gegen Muthers Bedeutung und Verdienste gesagt, nur gegen seinen saloppen Ton. Den findet man wohl allgemein heute fatal. Wenn Sie ihn noch überbieten, so halte ich das für schlechten Stil.

Weitere Punkte im Thatsächlichen finde ich in Ihrem Briefe nicht. Ich glaube, ich habe sie der Reihe nach widerlegt und ihre Hinfälligkeit erwiesen. Ich muss also mein Urteil aufrecht erhalten, dass, trotz Ihrer Behauptungen, Ihr Ausstellungswerk eine wissenschaftlich unzulängliche Leistung ist und dass Sie an Ihrer Aufgabe gescheitert sind.

Was nun endlich Ihre Unterstellung anbetrifft, ich hätte mich mit meiner Rezension Ihres Werkes rechtzeitig für die Mitarbeit an einer künftigen Ausstellung deutscher Primitiven empfehlen wollen (obwohl ich, wie jeder weiss, Spezialarbeiten aus diesem Gebiete nicht aufzuweisen habe) — gegen solche Unterstellung bin ich allerdings wehrlos. Meinen Sie aber wirklich, das hätte Ihnen jemand geglaubt? Oder diese Ironie sei auch nur halbwegs am Platze, angesichts der Deutlichkeit, mit der ich gegen Sie und Ihre Unternehmung Stellung nahm? Sie haben es doch schon vor Jahren von mir schriftlich bekommen, dass ich an einem Unternehmen, das Sie leiten, nicht mitarbeiten kann. Seit Sie damals im „Cicerone" jenen B-Artikel über Tschudis Nachfolger für Berlin veröffentlichten und ich Ihnen daraufhin ein für alle Mal meine Mitarbeit am „Cicerone" aufsagte, seitdem könnten Sie wissen, dass von gemeinsamer Arbeit zwischen Ihnen und mir nie mehr die Rede sein kann. Dies hätte Ihnen doch genügen dürfen.

Hochachtungsvoll Emil Waldmann.

Bremen. August 1915.

*

BERLIN

Peinlich ist die Aufgabe des Kunstrichters, wenn das Streben eines Künstlers etwas Vorbildliches hat, die Ergebnisse des Strebens aber ganz im Problematischen bleiben.

Dieses war die Lage der Dinge in den Räumen des *Graphik-Verlages* am Pariser Platz, wo Milly Steger Skulpturen, Adolf Schinnerer Radierungen und Gemälde und Christian Rohlfs einige Bilder ausgestellt hatten. Diese Künstler suchen alle mit schönem Ernst das Wesentliche – sie suchen Hauptformen der Natur und damit das Klassische. Die Formen aber, die sie, jeder in seiner Weise – mühevoll der vielfältigen Natur abringen, sind gar nicht, wie sie meinen, Hauptformen. Hier liegt ihr und vieler gleichstrebender G nossen Irrtum. Diese Künstler halten etwas, das nur Nebenbedeutung hat, für das Wesentliche; sie betonen es überstark und so entsteht überall das irgendwie absichtsvoll Stilisierte. Milly Steger hat ein schönes Talent, einen schönen künstlerischen Ernst und Instinkt für das Monumentale. Eine Arbeit wie die „Komposition" für Bronze ist voller Kraft und Klang. Aber es steht die Künstlerin wie unter einer lähmenden Suggestion; sie lebt scheinbar den Primitiven, den Negerplastiken, den Werken Minnes und Maillols im Hagener Museum Folkwang zu nahe und wagt es nicht, ihre Begabung etwas leichter zu nehmen. Die Formen ihrer Figuren sind lapidarer als es ihre Frauennatur ist, sie sind abstrakter als es der Geist ihrer Schöpferin ist. Der Stil ist forciert. Nicht um des eitlen Effektes willen, sondern weil die Künstlerin auch ein wenig von jener merkwürdigen Zeitverrücktheit ergriffen zu sein scheint, die darin besteht, dass der Schöpfungsvorgang umgekehrt wird: zuerst die Vorstellung, dann der Wille – zuerst der Stil, dann die Natur – zuerst die Wirkung, dann die Ursache. Hoffentlich lernt dieses ernste Talent zur rechten Zeit auf ein Formenpathos verzichten, das zu ewiger Kunstgewerblichkeit verdammt erscheint.

Adolf Schinnerer verfällt als Maler einem ähnlichen Irrtum. Er sucht den Extrakt des richtigen Tons, die klanghaft gesteigerte wahre Farbe aus der Natur zu gewinnen; er erstrebt einen Stil der Farbigkeit jenseits des Naturalismus; aber er bleibt im grob Dekorativen, im äusserlich Gobelinhaften, weil auch er den Willen nicht in Thaten verwandeln kann, oder vielmehr, weil auch er es auf falschem Wege thut.* Daneben ist sein Pinsel-

* Dr. Sauermann schreibt diese seltsamen aber bezeichnenden Worte in dem Buch „Adolf Schinnerer, sein graphisches Werk":

strich in keiner Weise gestaltend. Der Radierer verspricht jedenfalls mit seinen dekorativ phantastischen Blättern mehr als der Maler hält.

Christian Rohlfs lebt sein Alter weiterhin im Kreise der Jüngsten. In der Atmosphäre der Hagener Kolonie. Er hat einige merkwürdige Arbeiten ausgestellt, die wie halb missglückte Versuche eines bedeutenden Künstlers anmuten. Es scheint aber, als erblicke Rohlfs selbst in diesen munchisch hingeschriebenen Malereinfällen etwas Endgültiges. K. Sch.

✲

Über die Grosse Berliner Kunstausstellung, die in diesem Jahre in den Räumen der *Akademie der Künste* am Pariser Platz – in zwei Teilen – veranstaltet worden ist, bringen wir keinen besonderen Bericht. Etwas irgendwie Überragendes ist nicht gezeigt worden und konnte auch wohl nicht gezeigt werden. Die Ausstellungen sehen in jedem Jahr fast gleichartig aus. Das Prinzipielle ist schon oft gesagt worden und braucht nicht wiederholt zu werden; einige gute Einzelwerke aber können bei anderer Gelegenheit mit mehr Liebe und Interesse betrachtet und beurteilt werden, weil eine rechte künstlerische Stimmung in den Räumen der Grossen Berliner Kunstausstellung nun einmal nicht aufkommen will.

✲

„Es ist gleichgültig, was Adolf Schinnerer geworden wäre, ob bildender Künstler, ob Dichter oder Musiker. Er wäre doch immer derselbe geblieben, eine Individualität, der alles zum Erlebnis wird und deren Gesinnung dies zum persönlichen Kunstwerk umsetzt."

Der, wie berichtet, verwundet in französische Gefangenschaft geratene Berliner Maler Ernst Gabler schreibt uns von Belle-Isle-en-Mer, dass es ihm, den Verhältnissen entsprechend, gut ergeht. Er schreibt unter anderm: „Vor einem der Nachbarzelte sitzt der Berliner Bildhauer Gerstel und schnitzt Holzfiguren, kann sich auch Aufträgen wie des Einschnitzens von Namen in Tabakspfeifen nicht entziehen. Ich habe Porträtaufträge, bei denen auf gute Ausführung der Uniform und der Ordensabzeichen Wert gelegt wird."

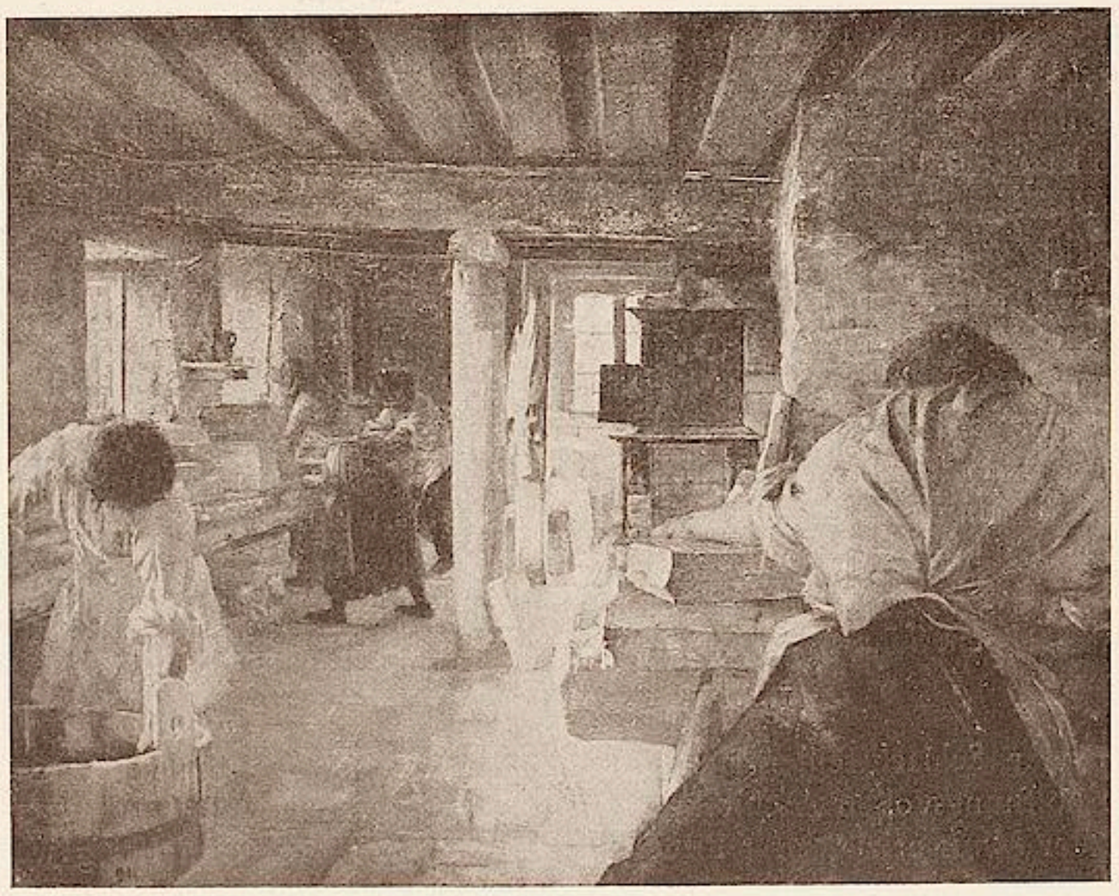
MÜNCHEN

In München hat die *Galerie Heinemann* eine Ausstellung von Münchener Bildern aus der Zeit von 1860 bis 1880 veranstaltet. Vertreten sind unter andern Böcklin, Bürkel, Diez, Dill, Duveneck, Haider, A. v. Keller, Kuehl, Leibl, Lenbach, Lier, Oberländer, Schleich, Schuch, Spitzweg, Trübner. Wir berichten noch über diese Veranstaltung.

STUTTGART

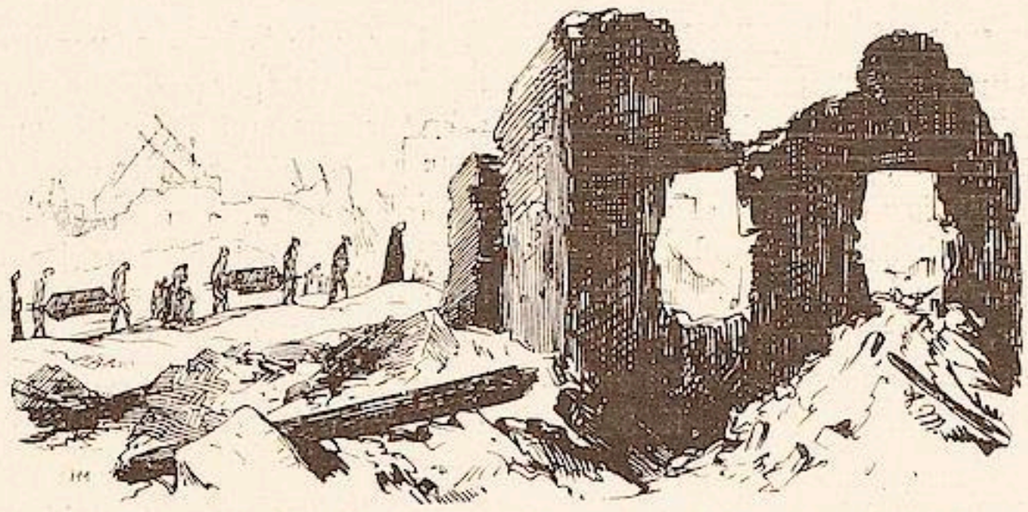
In Stuttgart hat die *Kunsthandlung Schaller* in ihrer Sommerausstellung württembergischer Künstler eine Reihe von Bildern des bisher zu sehr in der Verborgenheit gebliebenen, fast fünfzigjährigen Stuttgarters Karl Goll ausgestellt. Die Sammlung umfasst Landschaften, Ansichten aus dem Zoologischen Garten, Stilleben, Bildnisse und Akte.

✲



KARL GOLL, STEINSCHLEIFEREI

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG SCHALLER, STUTTGART



ADOLF MENZEL, ILLUSTRATION AUS KUGLERS GESCHICHTE
FRIEDRICHS DES GROSSEN

JARO SPRINGER †

Am 13. August ist Jaro Springer als Hauptmann an der Spitze seiner Kompagnie auf dem östlichen Kriegsschauplatze gefallen.

Er gehörte zu jenen Kunstforschern, die den grösseren Teil ihres Könnens in den Museumsdienst einsetzen. Gerade die Kupferstich-Sammlungen fordern von ihren Beamten Hingabe und Entsagung. Aus dem unendlich reichen Materiale steigen tausend Thatsächlichkeiten auf, die vorzeitigen Folgerungen (und welche Folgerung wäre nicht vorzeitig?) widersprechen und abschliessenden Aussagen, so dass dem kritischen Geiste das Bücherschreiben verleidet wird. Springer sah die Schwächen der anderen und spottete gern. Die Erinnerung an sein scharfes Urteil über andere hemmte die eigene Produktion, zumal da er zu klar sah und zu vornehm dachte, als dass er die Kritik nicht in verdoppelter Schärfe gegen sich gekehrt hätte. So ist der literarische Niederschlag einer dreissigjährigen Bemühung auf dem Gebiete des älteren Bilddrucks quantitativ nicht bedeutend. Und das Gedächtnis an den Erfahrenen wird hauptsächlich in dem Danke der Gelehrten fortleben, die sich fast nie vergeblich um Nachweis und Auskunft an ihn wandten. Was er geschrieben hat, ist rein geprägt, mit strenger Vermeidung aller Phrasen und oft voll Laune und Geist. Vorzüglich zumal erscheint mir sein Text in einer mit Julius Model zusammen herausgegebenen Publikation über den französischen Farbstich.

1856 in Prag geboren, als ein Sohn Anton Springers, der den Älteren als ein feuriger Lehrer der Kunstgeschichte noch lebendig vor Augen steht, kam Jaro Springer 1884 an die Berliner Museen, wurde 1885 Assistent am Kupferstichkabinet, 1909 Kustos. Als tüchtiger Mitarbeiter nahm er regen Anteil an der radikalen Umgestaltung des Instituts, die Friedrich Lippmann unternahm und in langer fruchtbarer Thätigkeit zu glücklichem Abschluss führte. Unter den folgenden Direktoren stellte er die an Lippmanns Vorbild erstarkte Kraft selbstlos in den Dienst der Sache, wie bitter er es auch empfinden mochte, dass ihm die Freiheit der leitenden Thätigkeit versagt blieb. Als der Krieg ausbrach, erwachten Unruhen und Thatendrang. Der Museumsbeamte empfand, dass er in der beschaulichen ordnenden Kleinarbeit nicht alle seine Möglichkeiten entfaltet hatte, empfand dies spät, meinte vielleicht, es immer empfunden zu haben. Wenngleich er seinen Jahren nach mit gutem Gewissen hätte zusehen können, und seine Gesundheit kaum dem Garnisonsdienste gewachsen erschien, drängte er zur Front. Sein Heldentum war herbe und fürchtete nichts so sehr wie den Verdacht der Pose. Das harte und heroische Ende, das er nun gefunden hat, steht seiner aktiven Natur besser an und hinterlässt den trauernden Freunden und Berufsgenossen ein reineres Bild, als wenn Studierstube und Museumsbetrieb den Rest seiner Kräfte langsam verzehrt hätten.

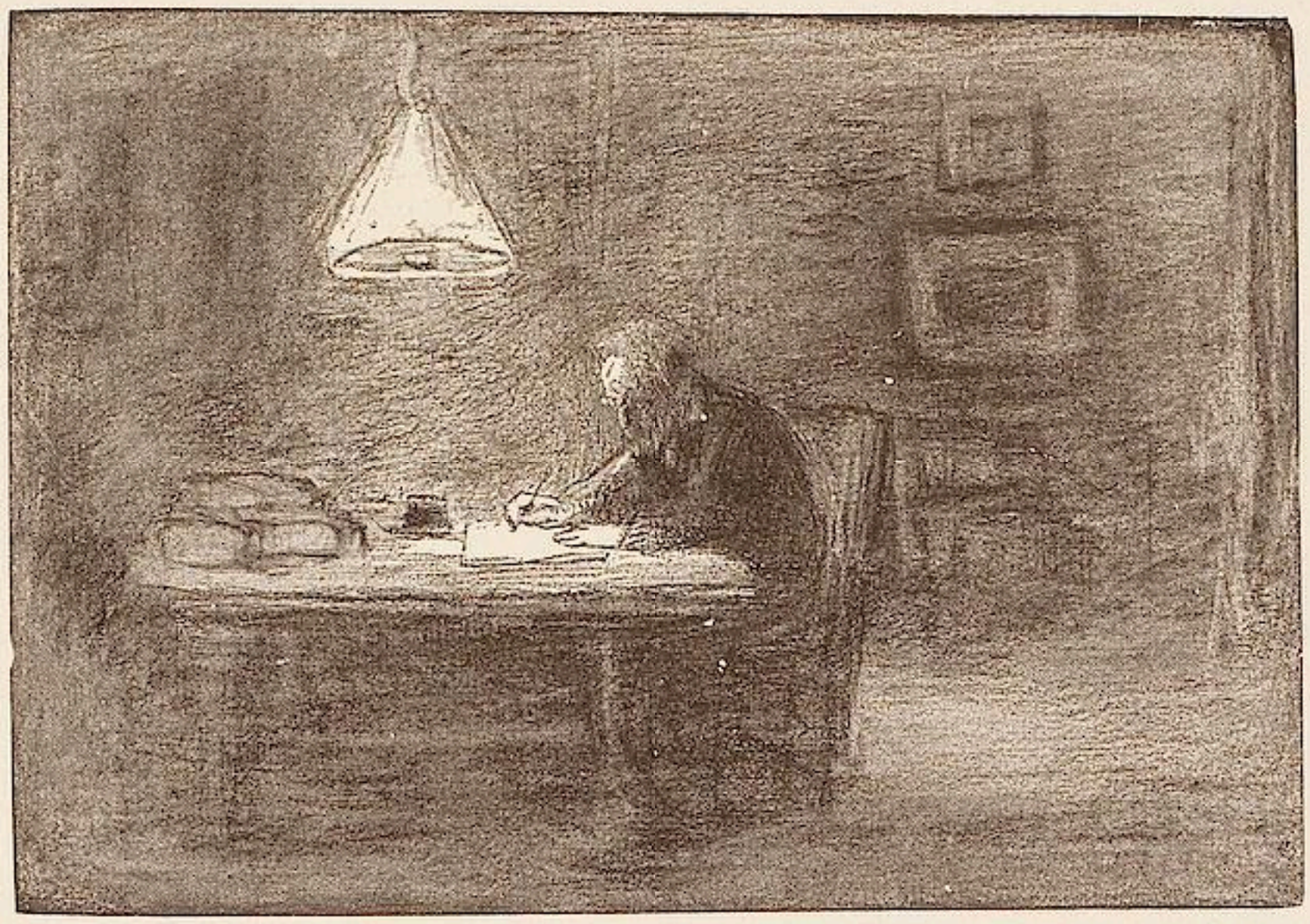
Max J. Friedländer.

✲

Unter den Opfern der Schlachtfelder sind auch wieder einige unserer hoffnungsvollen Architekten zu nennen. In Polen fiel der Ministerial-Baurat Friedrich Ebel, im 44. Lebensjahre stehend. Er hat bei den vortrefflichen Neubauten in Dahlem mitgearbeitet und sich durch einige Bauten in Hannover einen Namen gemacht.

Der durch den Umbau der Synagoge in Charlottenburg bekannt gewordene junge Architekt E. Hessel ist bei den Kämpfen um die Lorettohöhe gefallen. Sein Name wäre nach dem Krieg wahrscheinlich nocht oft genannt worden.

Endlich betrauert Potsdam den Tod seines Stadtbaumeisters W. M. Schmidt, der für die Stadt ein vorzüglicher Kommunalarchitekt zu werden versprach.



NEUE BÜCHER

WIELAND DER SCHMIED

AUS CHRISTOPHER UNRUHS FELDTAGEBUCH

VON

JOACHIM VON DER GOLTZ

— — Ich träumte diese Nacht einen merkwürdigen Traum.

Es erschien in meinem Unterstand ein lahmer, aber geflügelter Bote. Er hatte nicht angeklopft und erklärte ohne viel Umschweife: „Ich bin Wieland der Schmied. Ich sehe etwas verändert und stark mitgenommen aus, aber ich hoffe, du erkennst mich trotzdem wieder als den Wieland aus der Helden-Sage.“ — Ich entgegnete überrascht: „Ich muss gestehn, lieber Wieland, dass ich im Zweifel bin. Hat mein Gedächtnis durch den Feldzug gelitten oder hast du dich in der That so verändert? Wo ist das Dämonische, das mir Knaben so lieb an dir war? Du schienst uns eher von Odysseus abzustammen, jetzt aber hast du etwas so Ajashaftes an dir. Du könntest fast in einer Oper auftreten. Du musst eine Kur durchgemacht haben. Selbst dein lahmes Bein ist fast gesund geworden. Das hatten wir Knaben just so lieb gehabt.“

Wieland seufzte: „Ich war in einem schlesischen Naturbad, da wurde ich massiert.“

Ich meinte fast traurig: „Armer Wieland, sie haben einen Tenor aus dir gemacht.“

Da brach Wieland, denn er war es wirklich, das Gespräch kurz ab und sagte mit sachlichem Ton und mit einem gewissen Pathos: „Ich komme als Bote der auserlesenen und anerkannten deutschen Künstler, um mich an der Front zu unterrichten und zugleich um die Front über die deutschen Künstler zu unterrichten.“

Ich war noch zu sehr unter dem Bann der ersten Überraschung, um die zweite aufnehmen zu können.

Wieland holte etwas künstlichen Atem, denn er war ja bloss ein künstlich Wiederbelebter und fuhr fort:

„Die deutschen Künstler haben eine Versammlung über den Krieg abgehalten. Es lag ein Beschluss vor, der lautete: die anerkannten deutschen Künstler sind durch den Krieg vor die Frage gestellt, ob sie ihre mühsam erworbene Anerkennung angesichts des Krieges verteidigen oder verlieren wollen. Dies geschieht entweder durch Schweigen oder durch Handeln. Mit beiden Mitteln können sie beides erreichen. Angesichts der Forderung der Nation und eingedenk der Gefahr, die in dem erfahrungsgemäss unter dem Kriegszustand leidenden Gedächtnis der Nation uns bedroht, lasst uns

das kühnere Mittel des Handelns ergreifen. Die deutschen Künstler wollen deshalb beschliessen: Es wird immer fortgekünstlert!

Und, meinte einer der Anerkanntesten, es sei von Wichtigkeit zu beachten, dass ein Teil des deutschen Publikums, und unstreitig der frischere und wertvollere Teil desselben, zur Zeit in den Schützengräben weile, wo die Verbannung des Alltäglichen und die überall lauernde Gefahr gewiss eine Zersetzung und Umformung ihrer Psyche bewirkt haben müssten. Es sei daher die erste und vornehmste Aufgabe der versammelten anerkannten Künstler, diesen Umwandlungsprozess des Publikums zu studieren und hiernach ihre nächsten Schöpfungen einzurichten. Versäume man dies, so träte vielleicht die Gefahr auf, dass die in den Schützengräben zerstreuten, noch nicht anerkannten Künstler den Geist der neuen Zeit tiefer erfassten und den Anerkannten den Rang streitig machten.

Die anerkannten Künstler, meinte ein anderer, müssten sich besonders mit Stolz bewusst sein, dass sie eigentlich die hauptsächlichen Erzeuger und Träger dessen seien, worum in den Schützengräben eigentlich gekämpft werde, der Kultur nämlich — in diesem Augenblick lief ein Glückwunschtelegramm vonseiten verschiedener Landesuniversitäten ein, das unter Beifall verlesen wurde — und dass es gefährlich sei im Mittelpunkt unter der Sonne zu stehn, ohne etwas zu thun.

Man müsse den Kampf mit dem Zeitgeist aufnehmen, sagte ein Dritter.

Etwas Eigenartiges, meinte ein Vierter.

Alle aber stimmten dahin überein, dass es besser sei, sich zusammen zu thun, weil in den heutigen Zeitläuften nur die Organisation noch Aussicht habe oben zu schwimmen.

Und so kam der folgende Beschluss zustande", sagte Wieland fast mit einer Amtsmiene und zog ein Pergament wie einen Pass aus dem Felleisen: „Die versammelten anerkannten älteren (und die von ihnen, aber bedauerlicherweise noch nicht vom Publikum anerkannten jüngeren deutschen) Künstler organisieren ihre Talente zu einem einzigen Geniekörper und unternehmen es den nationalen Zeitgeist in künstlerischer Vollendung für die Ewigkeit einzubalsamieren. Zu diesem Zweck entsenden wir Wieland den Schmied, nachdem wir ihm neue Flügel unsres Geistes angeheftet haben, auf den Kriegsschauplatz mit dem Auftrage, dem Zeitgeist innerhalb des deutschen Heeres nachzuspüren, denselben, wo immer er ihn antrifft, zu stellen, einzufangen und in der ihm mitgegebenen, eigens zu diesem Zweck von uns verfertigten Camera obscura zu uns zu tragen. Besagter Wieland der Schmied wird dem Schutze aller Kulturfreunde empfohlen."

Wieland entfaltete mit einem sichtbaren Stolz das Pergament und zeigte mir die zahlreichen Unterschriften und berühmten Namen.

Ich betrachtete ihn halb zweifelnd, halb wehmütig aber in meiner Not kam mir ein glücklicher Gedanke.

„Wieland," sagte ich, „ich ehre dich als den Herold und Geschäftsträger einer Firma von Weltruf, so wie ich dich einst liebte in deiner alten Gestalt, den finsteren, hinkenden, dämonischen Schmied. Vertraue dich meiner Führung an. Ich habe einige Verbindungen mit dem hiesigen Zeitgeist und werde dich schnell einführen. Du brauchst mich nur auf meinen Wanderungen zu begleiten."

Wieland drückte kräftig meine hingehaltene Hand. Und um mir zu zeigen, dass er auch ohne mich schon einiges erreicht habe, öffnete er geheimnisvoll die Camera obscura und forderte mich auf, einen Blick auf den eingefangenen Zeitgeist zu thun.

Ich that so, aber mit dem ersten Blick befiel mich ein Übelsein und ich erwachte plötzlich. . .

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Der Platanenhain. Ein Monumentalwerk Bernhard Hoetgers von Hans Hildebrandt. Paul Cassirers Verlag.

Adolf Schinnerer, sein graphisches Werk von Ludwig Gorm. Graphik-Verlag, München.

Technik der Malerei nebst kurzgefasster Farbenlehre von Albertus Wirth. Verlag von Otto Maier, Ravensburg.

Otto Wagner, Die Baukunst unserer Zeit. IV. Auflage. Kunstverlag von Anton Schroll, Wien.

Blätter für deutsche Art und Kunst. Bd. 1. Richard Benz, Die Renaissance, Das Verhängnis der deutschen Kultur. Jena, bei Eugen Diederichs, 1915.

VIERZEHNTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Jahrgang XIV

Heft II

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

JAHRGANG XIV, HEFT II NOVEMBER 1915

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT II

Seite

AUFSÄTZE

De Coster: Till Ulenspiegel. Kap. 36, 37, 40 mit sieben Originallithographien von Rudolf Grossmann 57
Max J. Friedländer: Matthias Grünewald . 69
Karl Ernst Osthaus: Wiener Barock. II . . 77
Hedwig Fechheimer: Das Ägyptische Tier. II: Reliefs 90
Chronik: Paul Meyerheim †, Frankfurt a. M. 102
Kunstausstellungen: München, Berlin . . 105
Neue Bücher 107

ABBILDUNGEN

Matthias Grünewald: Betende Frau, Zeichnung 56
Rudolf Grossmann: Sieben Originallithographien zu de Costers „Till Ulenspiegel“ 57–68
Matthias Grünewald: Handstudie 69
—: Der heilige Sebastian 71
—: Der heilige Laurentius 72
Matthias Grünewald: Die Madonna, aus der Verkündigung 75

Seite

Matthias Grünewald: Maria und Johannes, aus der Kreuzigung 76
Wien: Schloss Belvedere, Das untere Schloss 77
—: Schloss Schönbrunn, Menagerie . . . 78
—: Schloss Belvedere, Obere Terrasse . . 79
—: Palais Schwarzenberg, Gartenseite . . 80
—: Schloss Belvedere, Tritonenbrunnen . . 81
—: Palais Schwarzenberg, Gitter der Auffahrt 82
—: Schloss Belvedere, Thor am Rennweg . 83
—: Palais Schwarzenberg, Mittelallee . . 84
—: Palais Schwarzenberg, Stadtseite . . . 85
—: Schloss Laxenberg, Gartenseite . . . 85
—: Jesuitenkirche 86
Stift St. Florian: Marmorsaal 87
Wien: Palais Harrach, Treppenhaus . . . 87
—: Schloss Schönbrunn, Hauptallee . . . 88
—: Schloss Schönbrunn, Thor der Menagerie 88
—: Die Hofburg 89
Zwölf Abbildungen ägyptischer Reliefs 90–101
Fritz von Uhde: Mädchen in der Küche . . 103
Palais Pallavicini 105
Schloss Schönbrunn, erste Querallee . . . 108

ASIATISCHE KUNST

ALTE KUNSTWERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTRASSE 10

EUGENE FROMENTIN
DIE ALTEN MEISTER
BELGIEN-HOLLAND

Deutsch von Eberhard von Bodenhausen

Zwei Bände in einem Band gebunden

Zweite Auflage. Mark 4.50, gebunden Mark 5.50

„Das ganze Werk ist der Ausdruck eines unmittelbaren Empfindens, darin steckt das Geheimnis seiner Wirkung und seine erzieherische Kraft. Deshalb kann es auch nie veralten. Es ist ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, und mit der Ehrfurcht, die man vor einem echten Kunstwerk haben muss, ist auch der Übersetzer Dr. Freiherr Eberhard v. Bodenhausen an die Arbeit gegangen. Das Buch liest sich wundervoll. ::
(Neueste Nachr., Berlin.)

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN W.

MATTHIAS GRÜNEWALD, BETENDE FRAU. KREIDEZEICHNUNG. OXFORD

Till Ulenspiegel

von

Charles de Coster

(Kapitel 36, 37, 40)

mit sieben, zum Teil mit der Hand kolorierten, Originallithographien

von

Rudolf Großmann

Auf freiem Felde schüttelte er sich gleichwie ein Vogel oder ein losgelassener Hund, und sein Herz ward wieder guten Mutes angesichts der Bäume, der Wiesen und der hellen Sonne.

Wie er nun während dreier Tage gewandert war, kam er in die Gegend von Brüssel, in die mächtige Gemeinde von Uccle. Als er vor dem Wirtshaus „Zur Trompete" vorbeikam, ward er durch einen himmlischen Duft von Fleischgerichten angelockt. Er fragte einen kleinen Betteljungen, welcher, die Nase nach dem Winde richtend, sich am Wohlgeruch der Tunke ergötzte, wem zu Ehren sich dieser festliche Weihrauch gen Himmel erhöbe. Der aber antwortete, daß die Brüder vom guten Vollmondsgesicht sich nach der Vesper hier versammelten, um die Befreiung der Gemeinde durch die Frauen und Mägdlein von einstmals zu feiern.

Anm. d. Red.: Der Text ist einer bei Eugen Diederichs im Jahre 1912 erschienenen Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski entnommen.

Ulenspiegel sah von fern eine Stange mit einem Papageien darauf und ringsumher mit Bögen bewaffnete Weiber. Er fragte, ob die Frauen jetzo zu Bogenschützen würden.
Der Betteljunge, welcher den Duft der Tunke einsog, antwortete, daß zur Zeit des guten Herzogs die nämlichen Bogen in den Händen der Frauen von Uccle mehr denn hundert Räuber vom Leben zum Tode gebracht hätten.
Ulenspiegel wollte mehr davon wissen, doch der Bube sagte, er hätte solchen Hunger und Durst, daß er nicht mehr sprechen würde, es sei denn, daß Ulenspiegel ihm einen Heller für Essen und Trinken gäbe. Ulenspiegel that es aus Mitleid.
Sobald der Bettler den Heller hatte, drang er ins Wirtshaus „Zur Trompete" wie der Fuchs in den Hühnerstall und kam im Triumphe zurück, in der Hand eine halbe Wurst und einen dicken Laib Brot.
Plötzlich vernahm Ulenspiegel ein sanftes Getön von Schellentrommeln und Bratschen und sah eine große Schar Frauen tanzen und unter ihnen ein schönes Weib, das eine güldene Kette um den Hals trug.
Der Betteljunge, der vor sattem Behagen lachte, erzählte Ulenspiegel, daß dieses junge schöne Weib die Königin des Bogenschießens sei und Mietje hieße und die Ehefrau Seiner Ehren des Herrn Renonckel, des Gemeindeschöffen, wäre. Dann begehrte er von Ulenspiegel sechs Heller Trinkgeld, und dieser gab sie ihm. Nachdem er also gegessen und getrunken, setzte sich der Bettler in die Sonne und stocherte sich die Zähne mit den Nägeln. Da die Bognerinnen Ulenspiegel in seinem Pilgerkleid erblickten, begannen sie in der Runde um ihn zu tanzen und sprachen:
„Guten Tag, schöner Pilger, kommst du von weit her, du junger Fant?"
„Ich komme aus Flandern, dem schönen Lande, das Überfluß an verliebten Mägdlein hat."
Und er gedachte schwermütig an Nele.
„Was war dein Verbrechen?" fragten sie und hörten mit Tanzen auf.
„Ich würde nicht wagen es zu beichten, so groß ist es. Aber ich habe andere Dinge an mir, die auch nicht klein sind."
Da lachten die Weiber und stellten Fragen, warum er solcherart mit dem Pilgerstab, dem Bettelsack und dem Muschelhut reisen müßte.
„Dieweil ich gesagt habe," erwiderte er, ein wenig lügend, „daß die Seelenmessen für die Priester von Nutzen sind."
„Sie bringen ihnen klingendes Geld, aber sie sind den Seelen im Fegefeuer von Nutzen."
„Ich war nicht dort," antwortete Ulenspiegel.
„Willst du mit uns essen, Pilger?" sprach die liebreizendste der Schützinnen zu ihm.
„Ich will mit euch essen," sagte er, „dich essen und alle, eine nach der andern, denn ihr seid Bissen für einen König, köstlicher zu beißen denn Fettammern, Drosseln und Schnepfen."
„Gott möge dich ernähren;" sprachen sie, „das ist ein unbezahlbares Wildpret."
„Wie ihr Schönen alle," erwiderte er.
„Wahrlich, aber wir sind nicht zu verkaufen."

„Doch zu geben?“ fragte er.

„Ja,“ sagten sie, „Schläge für die Allzudreisten. Und wenn du deren bedarfst, werden wir dich wie einen Haufen Korn schlagen.“

„Ich verzichte darauf.“

„Komm essen,“ sagten sie.

Er folgte ihnen in den Hof der Herberge, gar froh, diese frischen Gesichter um sich zu sehen. Plötzlich sah er mit großem Gepränge, mit Fahne, Trompete, Flöte und Tambourin, die Brüder vom guten Vollmondsgesicht in den Hof einziehen, welche dem lustigen Namen ihrer Bruderschaft alle

Ehre machten. Da sie ihn neugierig betrachteten, sagten die Frauen zu ihnen, es sei ein Pilgrim, den sie am Wege aufgelesen, und da sie an ihm ein gutes Vollmondsgesicht gewahrt hätten, gleich dem ihrer Gatten und Bräutigame, so hätten sie ihn geladen, an ihrer Lustbarkeit teilzunehmen.
Die Männer fanden gut, was sie sagten, und der eine sprach:
„Wallender Pilger, willst du mit uns durch Tunke und Fleischgerichte pilgern?"
„Ich werde Siebenmeilenstiefel anlegen," sprach Ulenspiegel. Da er sich anschickte, mit ihnen in den Festsaal zu treten, gewahrte er auf der Straße nach Paris zwölf wandernde Blinde. Da sie an ihm vorüberzogen und über Hunger und Durst klagten, sagte Ulenspiegel zu sich, daß sie diesen Abend wie Könige tafeln sollten, auf Kosten des Dechanten von Uccle, zur Erinnerung an die Seelenmessen.
Er ging zu ihnen und sprach:
„Hier sind neun Gulden, kommt essen. Riecht ihr den Duft der Fleischgerichte?"
„Ach," sprachen sie, „seit einer halben Meile sonder Hoffnung."
„Da ihr jetzt neun Gulden habt, so werdet ihr essen," sagte Ulenspiegel, aber er gab ihnen keine.
„Gesegnet seiest du," sprachen sie.
Und von Ulenspiegel geführt, setzten sie sich im Kreise um einen kleinen Tisch, dieweil die Brüder vom guten Vollmondsgesicht sich nebst ihren Weibern und Mädchen um einen großen niederließen.
Indem sie sich mit Sicherheit im Besitz von neun Gulden wähnten, sprachen die Blinden hochmütig: „Wirt, gieb uns vom Besten, was du hast, zu essen und zu trinken."
Der Wirt, der von neun Gulden hatte sprechen hören, meinte, daß sie in ihren Geldbeuteln wären, und fragte nach ihrem Begehr.
Darauf schrien sie alle zumal:
„Erbsen mit Speck, ein Geschmortes von Rind, Kalb, Hammel und Huhn. / Sind die Würste für die Hunde gemacht? / Wer hat beim Vorbeigehen Blut- und Weißwürste gewittert, ohne sie beim Kragen zu nehmen? Ach, ich sah sie, da meine armen Augen mir noch als Leuchten dienten. / Wo sind die Pfannkuchen mit Anderlechter Butter? Sie zischen im Ofen, saftig und kraß, und erzeugen Durst, Kannen hinunterzugießen. / Wer wird mir Schinken mit Eiern oder Eier mit Schinken, diese zärtlichen, brüderlichen Freunde des Gaumens, unter die Nase halten? / Wo seid ihr himmlischen Choesels, das stolze Fleisch, das inmitten von Nieren, Hahnenkämmen, Kalbsmilch, Ochsenschwänzen, Hammelfüßen und viel Zwiebeln, Pfeffer, Nelke und Muskat herumschwimmt? Das Ganze gedämpft und drei Kannen Weißwein als Tunke? / Wer führt euch zu mir, ihr herrlichen Leberwürste, die ihr so gut seid, daß ihr kein Wort sagt, wenn man euch verschlingt? Ihr kommt geradenwegs aus Schlaraffenland, dem fetten Lande der glücklichen Bärnhäuter und der Schlecker unerschöpflicher Tunken. Doch wo seid ihr, dürre Blätter der letzten Herbste? / Ich will eine Hammelkeule mit dicken Bohnen. / Mir Schweinsfähnlein, das sind ihre Ohren. / Mir einen Rosenkranz von Fettammern; die Paternoster daran müssen Schnepfen sein und ein fetter Kapaun das Kredo."

Der Wirt erwiderte geruhig:

„Ihr sollt einen Eierkuchen von sechzig Eiern kriegen, und als Wegweiser für eure Löffel fünfzig Blutwürste, dampfend auf diesen Berg von Nahrung aufgepflanzt, und dobbel Peterman obenauf: das wird der Fluß sein."

Das Wasser lief den armen Blinden im Munde zusammen und sie sagten:

„Trag uns den Berg, den Wegweiser und den Fluß auf."

Und die Brüder vom guten Vollmondsgesicht samt ihren Weibern, die mit Ulenspiegel schon zu Tische saßen, sagten, daß dies für die Blinden der Tag des unsichtbaren Schmausens sei und daß die Armen dermaßen die Hälfte ihres Vergnügens einbüßten.

Da der Eierkuchen kam, mit Petersilie und Kapuzinerkresse bestreut und vom Wirt und vier Köchen getragen, wollten sich die Blinden hineinstürzen und fuhren bereits mit den Fingern hinein, doch der Wirt legte nicht ohne Mühe einem jeden sein Teil in seinen Eßnapf.

Die Bognerinnen waren gerührt, da sie sahen, wie jene sich vollstopften und dabei vor Behagen schnoben; denn sie hatten gewaltigen Hunger und verschluckten die Würste wie Austern. Der dobbel Peterman floß in ihre Mägen gleichwie Wasserfälle, die von den Bergen hinabstürzen.

Da sie ihre Näpfe geleert hatten, verlangten sie abermals Pfannkuchen, Fettammern und neue Fleischgerichte. Der Wirt trug ihnen nun eine große Schüssel mit Ochsen-, Kalb- und Hammelknochen auf, welche in einer guten Tunke schwammen, legte ihnen aber nicht vor.

Da sie aber ihr Brot und ihre Hände bis an die Ellenbogen in die Brühe getunkt hatten und nur etliche Rippen, Kalbsknochen und eine Hammelkeule, ja sogar ein paar Ochsenkinnbacken erwischten,

da wähnten sie männiglich, daß die Nachbarn das ganze Fleisch hätten, und schlugen einander wütend mit den Knochen ins Antlitz.

Wie nun die Brüder vom guten Vollmondsgesicht sie weidlich verlacht hatten, legten sie einen Teil ihres Festmahls mildthätig auf die Teller der Armen, und wer von ihnen einen Knochen für den Kampf suchte, legte die Hand auf eine Drossel, ein Hühnchen oder etliche Lerchen. Derweil hielten die Frauen ihnen den Kopf hintenüber und gossen ihnen Brüsseler Wein in Menge hinunter. Und wenn sie nach Art der Blinden tasteten, woher diese Ströme von Nektar kämen, erhaschten sie nur einen Frauenrock und wollten ihn festhalten. Der aber entschlüpfte ihnen unversehens. Und so lachten, tranken, aßen und sangen sie.

Etliche, welche die artigen Weiblein witterten, liefen ganz vernarrt und von Liebe behext durch den Saal, aber die boshaften Mädchen führten sie in die Irre, versteckten sich hinter einen Bruder vom guten Vollmondsgesicht und sprachen zu ihnen: „Küsse mich“. Solches thaten sie, aber anstatt einer Frau küßten sie das bärtige Antlitz eines Mannes, nicht ohne barsche Abweisung.

Die Brüder vom guten Vollmondsgesicht sangen; sie sangen alle zumal. Und die lustigen Weiblein lachten voll innigen Wohlgefallens, da sie ihre Freude sahen.

Als diese nahrhaften Stunden vorüber waren, sagte der Baas zu ihnen:

„Ihr habt gut gegessen und getrunken; ich bekomme sieben Gulden.“

Jeder von ihnen schwur, er hätte die Börse nicht, und beschuldigte seinen Nachbarn. Daraus entstand eine Schlacht unter ihnen, darin sie versuchten, sich mit Füßen, Fäusten und Köpfen zu stoßen, aber sie vermochten es nicht und schlugen ins Leere, denn die Brüder vom guten Vollmondsgesicht, da sie das Spiel sahen, trennten sie voneinander. Und die Schläge regneten in die Luft, einen ausgenommen, welcher durch ein Mißgeschick in das Gesicht des Baas fiel. Der aber ward zornig, untersuchte sie alle und fand nichts denn ein altes Skapulier, sieben Heller, drei Hosenknöpfe und ihre Rosenkränze.

Er wollte sie in den Schweinestall werfen, bis für sie bezahlt würde, was sie schuldig waren.

„Soll ich für sie bürgen?“ fragte Ulenspiegel.

„Ja,“ erwiderte der Baas, „wenn jemand für dich bürgt.“

Die guten Vollmondsgesichter wollten das thun, doch Ulenspiegel hinderte sie und sprach:

„Der Pfarrer wird Bürge sein, ich werde ihn aufsuchen.“

Der Seelenmessen gedenkend, ging er zum Pfarrer und erzählte ihm, wie der Baas der „Trompete“ vom Teufel besessen sei. Er spräche von nichts denn von Schweinen und von Blinden, daß die Schweine die Blinden und die Blinden die Schweine fräßen, unter mancherlei unheiligen Formen von Braten und Fleischgerichten. Während dieser Anfälle, so sagte er, zerbräche er alles im Hause; und er bat ihn hinzukommen und den armen Menschen von diesem bösen Geist zu befreien.

Solches versprach der Pfarrer ihm, bedeutete ihm aber, daß er nicht sogleich mitkommen könne; denn er machte just die Abrechnungen des Kapitels und trachtete dabei nach seinem Vorteil.

Da Ulenspiegel sah, daß er ungeduldig war, sagte er, daß er mit der Frau des Baas wiederkommen werde und daß der Pfarrer selbst mit ihr sprechen könne.

„Kommt alle beide," sprach der Pfarrer.

Ulenspiegel ging wieder zum Wirt und sprach:

„Ich habe den Pfarrer gesprochen, er wird für die Blinden Bürgschaft leisten. Dieweil Ihr sie bewacht, lasset die Wirtin mit mir zu ihm gehen; er wird ihr wiederholen, was ich Euch sagte."

„Gehe hin, Weib," sprach der Baas.

Die Wirtin ging mit Ulenspiegel zum Pfarrer, welcher nicht aufhörte zu rechnen, um einen Vorteil für sich herauszufinden. Da sie mit Ulenspiegel bei ihm eintrat, winkte er ihr voll Ungeduld mit der Hand, daß sie fortgehen sollten, und sprach:

„Beruhige dich, ich werde deinem Manne in einem oder zwei Tagen zu Hilfe kommen."

Und da Ulenspiegel nach der „Trompete" zurückkam, sprach er zu sich selbst: „Er wird hundert Gülden zahlen, und das soll meine erste Seelenmesse sein."

Und er machte sich auf, desgleichen die Blinden.

Da Ulenspiegel sich am folgenden Tage auf einer Landstraße inmitten viel Volkes befand, folgte er ihm und erfuhr alsbald, daß dies der Tag der Wallfahrt nach Alsenberg wäre.

Er sah arme alte Weiblein, die für einen Gulden barfuß rückwärts gingen, um die Sünden etlicher fürnehmer Damen abzubüßen. Am Wegraine hielten etliche Wallfahrer beim Klange von Geigen, Bratschen und Sackpfeifen Schmausereien von gebackenen Fischen und Zechereien von Braunbier. Und der Dampf der leckeren Fleischgerichte stieg wie ein lieblicher Opferduft gen Himmel.

Aber es waren da andere Pilger, Bauern, Bettler und Hungerleider, welche, von der Kirche bezahlt, für sechs Sous rückwärts gingen.

Ein kleines, ganz kahlköpfiges Männlein mit weit aufgerissenen Augen und scheuer Miene sprang rückwärts hinter ihnen, indes es seine Vaterunser abbetete. Ulenspiegel wollte wissen, um was der Mann solcherart die Krebse nachäffte, trat vor ihn und sprang lächelnd in gleicher Art. Die Geigen, Pfeifen, Bratschen und Dudelsäcke und das Ächzen der Pilger machten die Tanzmusik.

„Jan van den Duivel," sprach Ulenspiegel, „läufst du auf solche Weise, um sicherer zu fallen?"

Der Mann antwortete nicht und fuhr fort, seine Paternoster zu murmeln.

„Vielleicht," sagte Ulenspiegel, „willst du wissen, wie viel Bäume auf dem Wege sind? Aber zählst du nicht auch die Blätter daran?"

Der Mann, der ein Kredo betete, winkte Ulenspiegel zu schweigen.

„Vielleicht," sagte dieser und hüpfte immer vor ihm her, dieweil er ihm nachahmte, „gehst du um eines plötzlichen Wahnsinns willen anders denn alle Welt. Doch wer einem Narren eine weise

Antwort entlocken will, der ist selbst nicht weise. Ist es nicht also, mein Herr mit dem kahlen Fell?"

Da der Mann noch immer nicht antwortete, fuhr Ulenspiegel fort zu hüpfen; doch er vollführte dabei einen solchen Lärm mit seinen Sohlen, daß der Weg widerhallte gleich wie eine hölzerne Kiste.

„Vielleicht," sprach Ulenspiegel, „seid Ihr stumm, mein Herr?"

„Ave Maria," sprach der Mann, „gratia plena et benedictus fructus ventris tui Jesus."

„Oder vielleicht seid Ihr auch taub?" fragte Ulenspiegel. „Das werden wir sehen: Man sagt, daß die Tauben weder Lobsprüche noch Schimpfwörter hören. Laß sehen, ob das Trommelfell deiner Ohren von Haut oder von Erz ist. Du Laterne ohne Licht, du Trugbild eines Fußgängers, glaubst du einem Manne zu gleichen? Das wird geschehen, wenn sie aus Lumpen gemacht werden. Wo sah man je solche gelbliche Fratze, solchen kahlen Schädel, wenn nicht auf dem Galgenacker? Bist du nicht vor Zeiten gehenkt worden?"

Und Ulenspiegel tanzte und der Mann ward zornig, sprang grollend rückwärts und murmelte seine Paternoster mit geheimem Verdruß.

„Vielleicht," sagte Ulenspiegel, „verstehst du nur hochflämisch, ich werde platt zu dir sprechen. Wenn du nicht ein Vielfraß bist, so bist du ein Trunkenbold. Bist du aber kein Trunkenbold, sondern ein Wassertrinker, so bist du ein Schalk, der irgendwo verstopft ist, und bist du nicht verstopft, so hast du Durchfall. Bist du nicht ein Wüstling, so bist du ein Kapaun. Wenn es Mäßigkeit giebt, so erfüllt sie nicht die Tonne deines Bauches, und wenn es auf tausend Millionen Menschen, so die Erde bevölkern, nur einen Hahnrei gäbe, so wärest du es."

Bei dieser Rede fiel Ulenspiegel auf sein Gesäß und streckte die Beine in die Luft, denn der Mann hatte ihm einen solchen Faustschlag unter die Nase versetzt, daß er mehr denn hundert Lichter blitzen sah. Dann fiel er behende über ihn her, trotz der Last seines Bauches, und schlug ihn überall, und die Schläge regneten gleich wie Hagel auf Ulenspiegels mageren Körper. Und sein Knüppel fiel zu Boden.

„Lerne aus dieser Lehre," sprach der Mann zu ihm, „daß du die rechtschaffenen Leute, die auf die Wallfahrt gehen, nicht hänselst. Denn wisse wohl, ich gehe auch nach Alsenberg, wie es Brauch ist, um die heilige Frau Maria zu bitten, daß sie ein Kind, das meine Frau empfangen, da ich auf Reisen war, eine Fehlgeburt werden lasse. Um eine so große Wohlthat zu erlangen, muß man vom zwanzigsten Schritt nach der Wohnung bis zu den untersten Kirchenstufen rückwärts gehen und tanzen, ohne zu sprechen. Ach, jetzt muß ich von vorn anfangen."

Ulenspiegel hatte seinen Stock aufgehoben und sagte:

„Ich will dir helfen, du Taugenichts, dem die Mutter Gottes dienen soll, die Kinder im Mutterleibe zu töten."

Und er hub an, den boshaften Hahnrei so grausam zu prügeln, daß er ihn für tot auf dem Wege liegen ließ.

Dieweilen stieg das Gestöhn der Wallfahrer, die Töne der Pfeifen, Bratschen, Geigen und Dudelsäcke immerwährend gen Himmel und gleich wie ein reiner Weihrauch der Dampf der gebackenen Fische.

* * *

Dieweil Ulenspiegel sich in karmoisinroter Seide auf der Dachrinne sehen ließ, hatte er nicht gemerkt, daß Nele unter dem Volke stand und ihn lächelnd anblickte. Sie wohnte dermalen in Borgerhout bei Antwerpen und dachte, wenn irgendein Narr vor König Philipp fliegen wollte, so müßte es ihr Freund Ulenspiegel sein.

Da er sinnend auf der Straße wanderte, hörte er nicht das Geräusch rascher Schritte hinter sich, aber er fühlte zwei Hände, die sich flach auf seine Augen legten; und Nele witternd, sagte er:

„Du bist es?"

„Ja," sprach sie, „ich laufe hinter dir her, seit du aus der Stadt gegangen bist. Komm mit mir."

„Aber," fragte er, „wo ist Katheline?"

„Du weißt nicht, daß sie ungerecht als Hexe gefoltert und dann auf drei Jahre aus Damm verbannt ist, und daß sie ihr die Füße verbrannt und ihr Werg auf dem Kopfe entzündet haben. Solches sage ich dir, auf daß du nicht vor ihr erschrickst, denn sie ist durch das große Leiden irre

geworden. Oft bringt sie ganze Stunden damit zu, ihre Füße anzusehen und zu sagen: ‚Hanske, mein süßer Teufel, sieh, was sie deiner Liebsten gethan haben.‘ Und ihre armen Füße sind wie zwei Wunden. Dann weint sie und sagt: ‚Die andern Frauen haben einen Mann oder einen Liebsten, ich aber lebe wie eine Wittib in dieser Welt.‘ Alsdann sage ich ihr, daß ihr Hanske Haß gegen sie fassen wird, wenn sie zu andern als zu mir von ihm spricht. Und sie gehorcht mir wie ein Kind, ausgenommen, wenn sie eine Kuh oder einen Ochsen, die Ursache ihrer Folter, sieht. Dann entflieht sie in schnellem Lauf, und nichts hält sie auf, nicht Zäune, Flüsse noch Wasserläufe, bis sie an einem Wegeknick oder an der Mauer eines Gutshofes vor Erschöpfung umfällt. Ich gehe ihr nach, sie aufzuheben und ihr die Füße zu verbinden, die dann bluten. Und ich glaube, da man das Bündel Werg auf ihrem Kopfe verbrannte, hat man ihr auch das Hirn im Kopf verbrannt.“

Und beide waren betrübt, da sie Kathelines gedachten.

Sie kamen zu ihr und sahen sie auf einer Bank in der Sonne sitzen, an die Wand ihres Hauses gelehnt. Ulenspiegel sagte zu ihr:

„Erkennst du mich?“

„Viermal drei,“ sagte sie, „das ist die heilige Zahl, und der dreizehnte, das ist Therab. Wer bist du, Kind dieser schlechten Welt?“

„Ich bin Ulenspiegel, der Sohn von Soetkin und Klas,“ sprach er.

Sie erhob den Kopf und erkannte ihn; dann winkte sie ihm mit dem Finger und beugte sich zu seinem Ohre:

„So du ihn siehst, dessen Küsse wie Schnee sind, sag ihm, daß er wiederkomme, Ulenspiegel.“

Dann zeigte sie auf ihre verbrannten Haare:

„Ich habe Schmerzen,“ sprach sie, „sie haben mir meinen Verstand genommen; aber wenn er kommen wird, so wird er mir den Kopf wieder füllen, der jetzo ganz leer ist. Hörst du? Er tönt wie eine Glocke. Das ist meine Seele, die an die Thür pocht und hinaus will, weil es brennt. Wenn Hanske kommt und will mir den Kopf nicht füllen, so werde ich ihm sagen, er solle mir mit einem Messer ein Loch hineinmachen. Die Seele, die darinnen ist und immer pocht und hinaus will, die zerreißt mir grausam das Herz und ich werde sterben, ja. Und ich schlafe nie mehr und erwarte ihn immer, und er muß mir den Kopf wieder füllen, ja.“

Und sie sank in sich zusammen und ächzte.

Und die Bauern, die von den Feldern heimkehrten, um ihr Mittagsmahl zu halten, dieweil sie die Glocke dazu rief, die gingen an Katheline vorüber und sagten:

„Seht, die Irre.“

Und sie bekreuzten sich.

Und Nele und Ulenspiegel weinten, und Ulenspiegel mußte seine Wallfahrt fortsetzen.

Kunst und Künstler

MATTHIAS GRÜNEWALD

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Der Ruhm Dürers geht von vielen Schöpfungen aus, und die Vorstellung von seiner Grösse setzt sich aus einer Mehrheit von Eindrücken zusammen. Sein Gestaltungsreichtum, die Zeugungskraft seiner Phantasie bewährt sich in der Zahl der Erfindungen. Es giebt kein einzelnes Werk, das dem Zweifelnden mit einem Schlage seine ganze Kunst enthüllen könnte. Und eben dieses gilt von Holbein und von Menzel und vielleicht von den deutschen Meistern allgemein.

Von Grünewald, der gewiss ein deutscher Meister ist, gilt es nicht. Er ist berühmt, seitdem der Isenheimer Altar bekannt ist, berühmt so weit, wie dieser Altar bekannt ist. Wer nicht in Colmar gewesen ist, vermag auf keinerlei Art eine Vorstellung zu gewinnen. Und was dem Isenheimer Altare von Kunstforschern zugeordnet worden ist, kann nur dem viel bieten, der den Altar kennt. Würde das Meisterwerk untergehen (das zur Zeit den Schlachtfeldern verhängnisvoll nahe steht), so wäre der Rest seines „Werkes“ nur noch imstande, die Grösse des Verlustes ahnen zu lassen.

Es ist noch nicht allzu lange her, dass der Isenheimer Altar seine Wirkung zu üben begann. Manches Vorurteil musste überwunden, eine Abhärtung und Befreiung des Auges gewonnen werden, ehe dass der Anblick erträglich wurde. Vieles musste erst weichen: Regeln und Gewohnheiten, die römische Akademie in ihrer weiten Nachwirkung durch Zeit und Raum, die französische Formel des achtzehnten Jahrhunderts, Lessings Lehre, jede Einbildung von allgemein gültiger Schönheit.

Die Historie, die duldsam macht und Kunstgesetze aufhebt, half gewiss, die Brücke zu Grünewald bauen. Mehr vielleicht that die Produktion um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Als Courbet, Manet und Daumier akademische Vorurteile zerstörten und sich das Recht individuellen Schaffens erkämpften, wurden die Zuschauer dieses Schauspiels gestählt, ward ihre Empfänglichkeit gesteigert. Die

erfolgreichen Revolutionäre stritten nicht nur für sich, sondern zugleich für mehr als einen alten Meister.

Äusserungen in der kunsthistorischen Literatur über Grünewald sind bis 1875 etwa sehr spärlich. Man kann den Umschwung des Urteils, das Aufdämmern der Wahrheit nicht beobachten. Das Verständnis scheint plötzlich da zu sein und ist der Generation, die heut im Mannesalter steht, natürlich, und Allgemeingut. In überaus sorgfältiger Darstellung, mit bewundernswerter Ehrfurcht vor Thatsachen, auch scheinbar unerheblichen, hat H. A. Schmid* zusammengestellt, was wir über Grünewald wissen, und durch den Ton seines Vortrags schon dem Meister eine hohe und einsame Stellung angewiesen. Woltmann drückte sich 1875 so aus: „Das ästhetische Urteil über Matthias von Aschaffenburg und sein Hauptwerk, das ein Schatz des Elsasses ist, wird vielleicht stets ein geteiltes sein, aber die bedeutende und ausserordentliche Stellung des Meisters in der damaligen deutschen Kunst muss man bei geschichtlicher Würdigung erkennen.“ Heute klingen diese Sätze pedantisch, schief und wie verschollen, da wir das Bewusstsein von der bedeutenden und ausserordentlichen Stellung des Meisters unmittelbar aus dem Eindrucke schöpfen und keineswegs aus geschichtlicher Würdigung.

Eine Lebensgeschichte Grünewalds lässt sich nicht schreiben. Dazu fehlt es an allem, fast ganz an Inschriften, Urkunden und Aussagen von Zeitgenossen. Die Überlieferung war äusserst verblasst, als das Interesse einsetzte. Was wir wissen, ist mühsam erobert und kombiniert, hauptsächlich herausgelesen aus den Gemälden und Zeichnungen, die von der Stilkritik zusammengestellt worden sind. Ob Matthias von Aschaffenburg, wie er genannt wird, in dieser Stadt zur Welt gekommen sei, steht dahin. Sicher ist, dass er eine Zeitlang am Mittelrhein, in Mainz tätig gewesen ist. In Mainz und Aschaffenburg standen Altäre von seiner Hand. Spielraum bleibt genug. Grünewald mag am Oberrhein und anderswo gearbeitet haben. Der grosse Auftrag für Isenheim bei Colmar steht ja fest. Seine Kunst irgendwo anzuknüpfen, sie abzuleiten und landschaftlich einzuordnen, ist nicht geglückt. Der zuletzt bevorzugte Hinweis auf den älteren Hans Holbein, der zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Frankfurt gearbeitet hat und als Anreger und Vorgänger Grünewalds betrachtet wird, erscheint problematisch und erklärt das Wesentliche nicht. Die Zeit Grünewalds steht nach Anzeichen des Stils recht fest. Zwischen 1500 und 1530 muss er seinen Weg gegangen sein. Der Isenheimer Altar wird mit guten Gründen um 1510 datiert.

Der Isenheimer Altar ist ein sogenannter Wandelaltar. Ein mächtiger Schrein, der vergoldetes Holzbildwerk birgt, ist mit doppelten Flügelthüren geschlossen. Jede der vier beweglichen Tafeln ist auf beiden Seiten gemalt. Jetzt sind die Bildtafeln von dem Schreine getrennt aufgestellt. Ehemals aber ergaben sich, wann der Altar geöffnet wurde, wechselnde Zusammenhänge und Kontraste, die man sich zum Verständnis des Ganzen rekonstruieren muss.

Waren beide Thürpaare geschlossen, so dehnte sich das einheitliche Bild der Kreuzigung über die weite Fläche des Schreins, eine schreckhafte Darstellung, weisslich in Leichenfarbe leuchtend auf nachtschwarzem Grunde der riesige Leib Christi, die schmerzbewegten Figuren Mariae, Johannis des Evangelisten und Magdalenae und die starre Gestalt des Täufers. Öffnete man das erste Flügelpaar, so offenbarte sich in doppelter Breite, in dreiteiligem oder vierteiligem Nebeneinander, das jubilierende Bild der Menschwerdung Christi, teils in heiteren taghellen, teils dämmrigen, teils lodernden Farben: die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi mit seltsamen Zuthaten, über das gewohnte Schema hinaus, mit einem Chor musizierender Engel, endlich die Auferstehung Christi. Drehte man das zweite Flügelpaar auf, so wurde der Inhalt des Schreins sichtbar, der goldene Reichtum der Holzschnitzerei mit dem heiligen Antonius in der Mitte und rechts und links auf den gemalten Flügeln die Versuchung Antonii und das Beieinander der Einsiedler Paulus und Antonius.

Auf feststehenden, pfeilerartig schmalen Flügeln waren zuseiten der Kreuzigung, wann der Altar geschlossen war, die Heiligen Sebastian und Antonius sichtbar. Der Predellenschrein zeigte aussen auf seinen Thüren die Beweinung Christi im Zusammenhange mit der Kreuzigung.

Das Streben nach Grossräumigkeit verrät sich schon äusserlich darin, dass aneinander stossende Flügel als einheitlichen Bildflächen gestaltet sind. Die entschieden auf Illusion gerichtete Absicht widerstreitet der Aufgabe dienstbarer Flächenausstattung, die dem Maler von Altarflügeln zufällt. Jedoch wird kein empfindender Kunstfreund, solange er unter dem Eindrucke des Werkes ergriffen und

* Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Strassburg, W. Heinrich. (Textbd. 1911.) Dem früher erschienenen Tafelband sind unsere Abbildungen teilweise entnommen.

MATTHIAS GRÜNEWALD, DER HEILIGE SEBASTIAN. COLMAR

MATTHIAS GRÜNEWALD, DER HEILIGE LAURENTIUS. FRANKFURT A. M.

bewegt steht, sich eines Zwiespalts in der Gestaltung bewusst werden. Die historisch ästhetische Bedenklichkeit, dass dieser sozusagen nachgeborene deutsche Schnitzaltar mit der Wirklichkeit seiner Bilder ein Wagnis sei, kommt einem nachträglich am Schreibtisch.

Wo wir sonst Grösse in dem Maasse wie vor dem Isenheimer Altare spüren, also etwa vor Michelangelos Fresken oder den Altarbildern des Rubens, ist die Monumentalität gewiss nicht rein räumlich oder messbar, immerhin hat die innere Grösse Gestalt angenommen und offenbart sich in mächtiger und vollkommener Körperlichkeit. Dürers Apostel, gewiss Geisteshelden und beseelte Gestalten, stehen stattlich aufrecht, wirken leiblich erhaben. Grünewalds Grösse liegt in der Kraft des unbeherrscht ausströmenden Gefühls und in der Gewalt des Farbenklanges. Dem Sinn der Darstellung blindlings folgend, unterjocht er den Menschenleib und opfert die Würde dem Ausdruck. Er opfert nicht bewusst, da er kein Rationalist ist und mit seinem Zeitgenossen Dürer das Bedürfnis nicht teilt, sich Rechenschaft zu geben, sich klar zu werden. Dürers Zeichnung ist mehr kenntnisreich und deshalb besser und schlechter als die Grünewalds. Dürers Zeichnung ist gleichmässig, sicher vor Irrtümern, Grünewalds ungleichmässig, aber vorurteilsfrei. Grünewald wird hie und da von der Beobachtung und dem Gefühl in Tiefen und zu Feinheiten geführt, wohin auf den gebahnten Wegen, die Dürer beschritt, nicht zu gelangen war. Der Form Dürers drohte das Schema, der Grünewalds das Chaos.

Im Isenheimer Altare blitzt Naturwahrheit hie und da erschreckend auf. Das Alltägliche ist zu völliger Einheit verschmolzen mit wilden und furchtbaren Träumen und pathetisch gehoben, so dass es nicht mehr prosaisch und kontrollierbar, das Wunder aber glaubhaft und wirklich erscheint.

Dürer beobachtet die individuelle Bildung, aber nicht ohne den Menschenleib zu kennen, also von einer Norm auszugehen, deren Eigenschaften er im Einzelfalle sucht und findet, von der Abwandlungen zugelassen werden, aber nicht ohne dass die Kenntnis von dem Regelrechten seine Beobachtung erleichtert und beschränkt. Grünewald scheint nichts von dem Menschenleib zu wissen, vielmehr nur Einzelfälle zu kennen, also Körper, die durch individuelle Bildung, Bekleidung, Stellung, Ansicht, durch die Situation, das Lichtspiel und durch Gemütsbewegung bestimmt sind. Das allen Körpern Gemeinsame, der zur Messbarkeit aufgerichtete und ausgebreitete Leib, liegt gänzlich ausserhalb seiner Teilnahme.

Grünewalds geniale Einseitigkeit, die Genialität seiner Einseitigkeit wird offenbar, wenn man nacheinander feststellt, dass Dürer neben ihm ebensowohl Lehrer, wie Architekt, Plastiker und Zeichner ist, er dagegen nichts als Maler. Der Begriff „malerisch" ist vieldeutig. Wie immer aber man ihn wendet, stets trifft er auf Grünewalds Ausdrucksmittel zu.

Im Holzschnitt und im Kupferstich wird gefordert, dass die Form in Linien zur Erscheinung komme. Da die deutsche Kunst in Dürers Zeitalter erheblich durch die Gewöhnung an druckende Kunst bestimmt wurde, ist sie zeichnerisch. Grünewald ist insofern eine Ausnahme, als von ihm weder Kupferstiche noch Holzschnitte bekannt sind.

Die Plastik isoliert den Menschenleib, nimmt ihn aus dem Zusammenhange des Raumes und der Lichtumstände, beachtet vorzüglich seine Konstruktion. Grünewald erblickt in dem Menschen eine Erscheinung von Farben und Lichtwerten, im Zusammenhange mit anderen Erscheinungen und schenkt ihm mehr Teilnahme als anderen Erscheinungen, nicht des Körpers, sondern der Seele wegen. Als Gefäss des Ausdrucks ist der Menschenleib sein Hauptthema, nicht als kubischer Wert oder als Formwert. Man kann im Groben behaupten: die Deutschen jener Tage waren keine Maler, weil sie Zeichner waren, die Italiener aber, weil sie Plastiker waren, weil die Skulptur ihre Schule war.

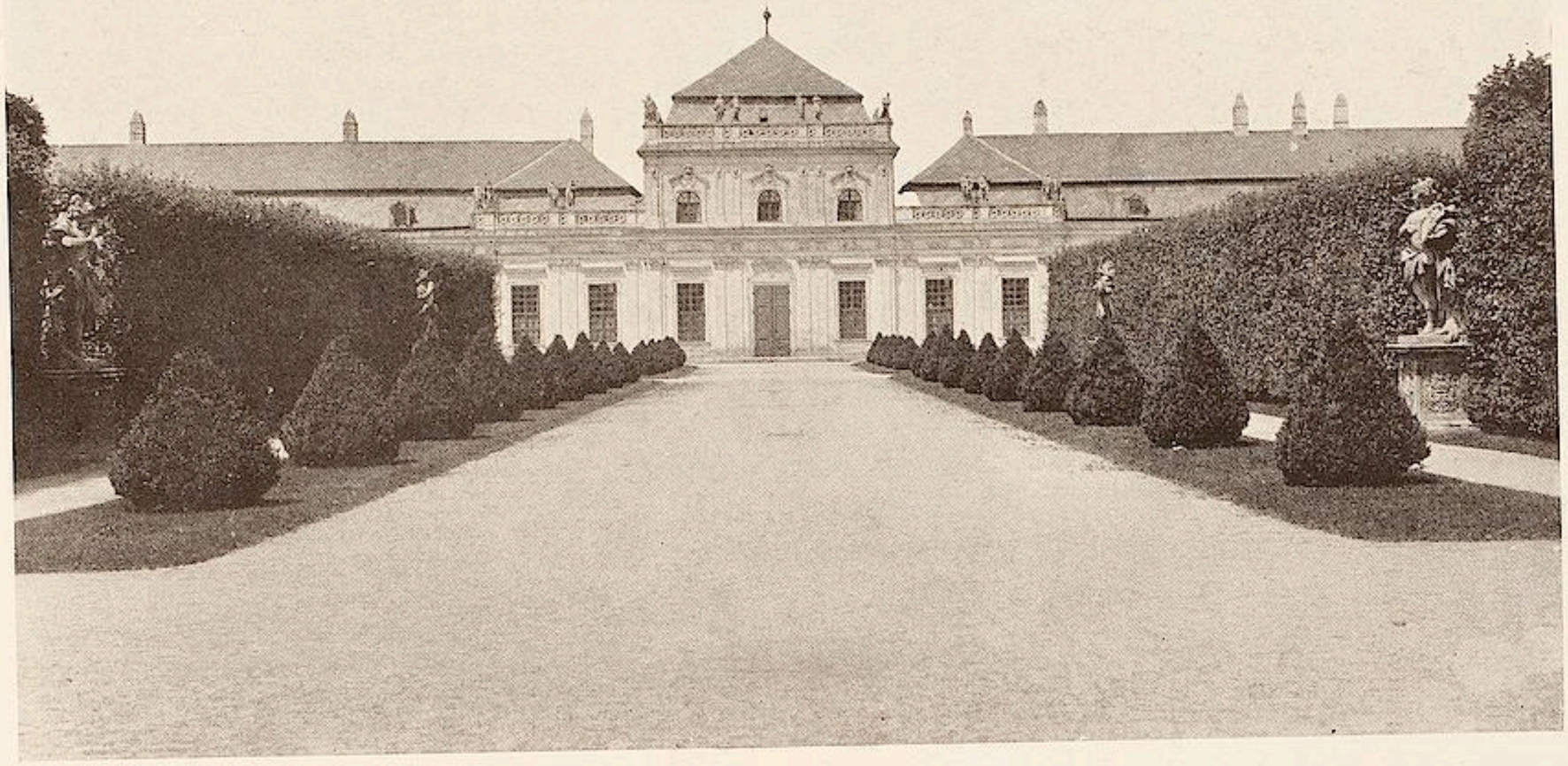
Wie durchaus, von jeder Seite gesehen, Grünewald Maler ist, erkennt man mit besonderer Deutlichkeit beim Studium seiner Zeichnungen. Diese Zeichnungen, deren Zahl in den letzten Jahren durch mehrere Funde glücklich vergrössert worden ist, sind überraschend gross und weich und entfernen sich weit von der allgemeinen deutschen Manier der Periode, sie sind fast zeitlos, ungemein reich bewegt in der Linie, mit unendlich scharfsichtig beobachteten Überschneidungen und Verjüngungen. Sie vermitteln den Eindruck pulsierenden Lebens, einer von Empfindung durchzuckten, verzerrten und verkrampften Körperlichkeit. Von den spezifischen Mitteln des Zeichners, dem Betonen wesentlicher Punkte und Grenzen macht Grünewald keinen Gebrauch, er folgt dem Natureindruck, übernimmt Zufälligkeiten und Entstellungen der Ansicht und der Lichtumstände. So kommen Aufnahmen zustande, die dem Akademiker fehlerhaft, formlos und wüst erscheinen, die aber an Bewegungsillusion und Gefühlsausdruck nicht ihresgleichen haben.

Wir beobachten, wie sich Dürer frei machte von der deutschen Typik des fünfzehnten Jahrhunderts, wie er mit Hilfe Mantegnas Schongauer überwand, wie er steigend sich der italienischen Renaissance als einer Stütze bediente. Grünewald wird zuweilen, weil Anlehnung nirgends bemerkbar ist, als der Urdeutsche dem halb verwelschten Dürer gegenübergestellt. In der Herrschaft über den bewegten Menschenleib, der kühnen und weit ausladenden Gestaltung, dem Verhältnis der Figuren zum Raum und zur Fläche ist Grünewald der italienischen Hochrenaissance näher als Dürer. Wenn Dürer die italienischen Vorbilder als Stufen benutzte, ist Grünewald aufwärts geflogen, hat aber Mut und Kraft zum Fluge bei Berührung mit italienischer Kunst gewonnen. Freilich war er blind gegen Geprägtes, gegen fremde Formideale. Dürers Werke erscheinen als Ergebnisse gegeneinander wirkender Kräfte. Die seelische Teilnahme, der Gefühlsausbruch, äussert sich zuweilen unmittelbar, so in der Apokalypse, namentlich in der Frühzeit, wird aber nicht selten aufgehoben durch rationalistische Gegenströmung, bricht sich wohl auch an den Schranken der Arbeitsweise. Namentlich die grossen Altarwerke Dürers sind zusammengesetzt, gezeichnet, modelliert, gefärbt, und nie konnte sein Gefühl bei so mühsamem, und verwickeltem Beginnen das Ganze bis ans Ende durchströmen. Grünewald aber vermochte einem vielgliedrigen Altarwerk eine Seele einzuhauchen, so dass alles, was er empfunden und geträumt hat, das volle Mass seiner Persönlichkeit, in der einen Schöpfung bewahrt ist.

MATTHIAS GRÜNEWALD, HANDSTUDIE FÜR DIE FIGUR DES HEILIGEN SEBASTIAN
(S. 71)

MATTHIAS GRÜNEWALD, MADONNA. AUS DER VERKÜNDIGUNG. COLMAR

MATTHIAS GRÜNEWALD, MARIA UND JOHANNES. AUS DER KREUZIGUNG. COLMAR



SCHLOSS BELVEDERE, BLICK AUF DAS UNTERE SCHLOSS

WIENER BAROCK

II.

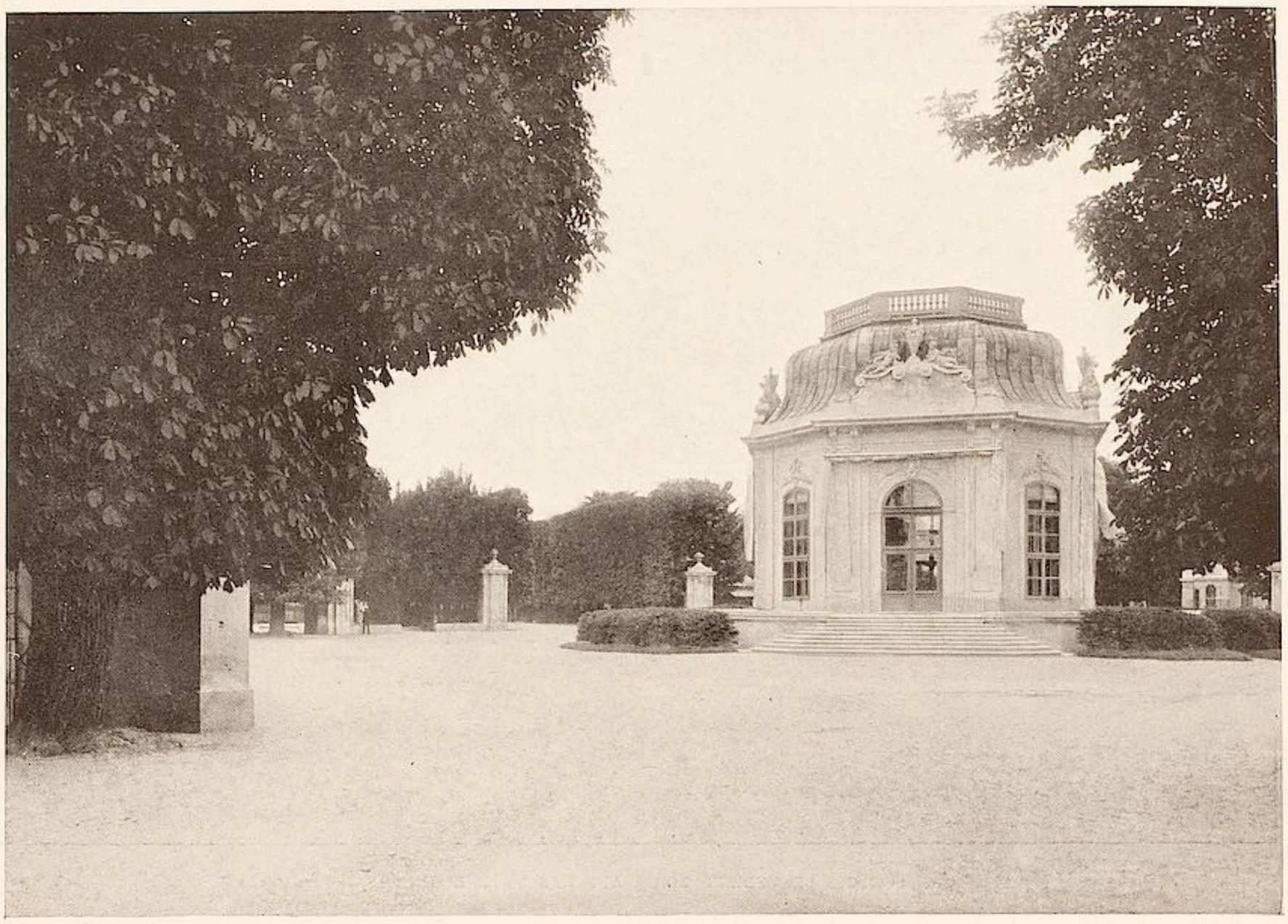
VON

KARL ERNST OSTHAUS

Schluss.

Viel eindeutiger ist die Anlage des Belvedere, das Prinz Eugen von Hildebrand vor den Wällen der Stadt errichten liess. Es sollte nicht als Wohnung dienen, sein einziger Zweck war, für rauschende Feste den monumentalen Rahmen zu bieten. Es erscheint wie eine nach aussen gekehrte Alhambra. Schönbrunn entgegen, das am Fusse des Hügels liegt, krönt es den Stufenbau festlicher Terrassen, über die der Blick zu den Türmen Wiens hinüberschweift. Kaskaden betonen die Mitte der Anlage; Wasserbecken, durch Gruppen und Springbrunnen belebt, heben das Schloss über gespiegelte Wolken. Vor der Anfahrt, rückwärts auf der Höhe gelegen, breitet sich ebenfalls ein trennender See. Schwäne mögen ihn belebt haben, eine Menagerie neben dem Schlosse barg wilde Tiere, die der Festesstimmung schon der Alten so nahe standen; das Ganze, ein Gefüge von Sälen aus Marmor und Hecken, von Treppen aus Wasser und Stein, von Menschen aus Marmor und Seide, durchspalten von Aussichten, die stolzeste Beziehungen wachriefen und die Ein-

Die diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen sind — mit Ausnahme der auf den Seiten 80, 86 u. 87 reproduzierten — nach Photographien hergestellt, die wir der Photographie-Zentrale des „Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe“ verdanken und die Dr. F. Stödtner, Berlin NW. 7 aufgenommen hat. D. Red.



SCHLOSS SCHÖNBRUNN, MENAGERIE

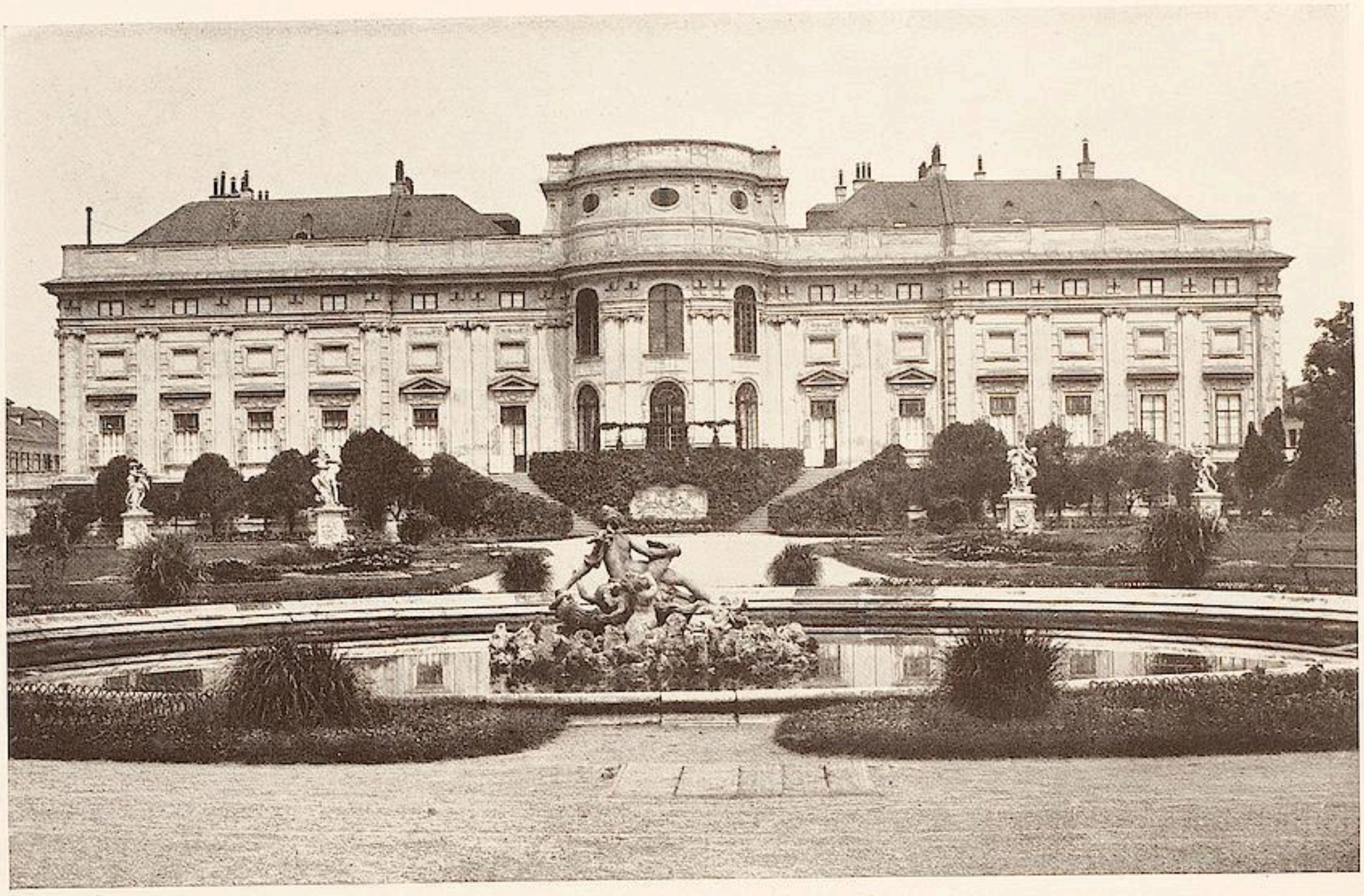
heit des festlichen Geschehens fühlbar machten, war eine Form, die das Leben selbst, das in sie einging, mit dem Bewusstsein künstlerischer Gehobenheit erfüllte.

Den unteren Abschluss der Anlage bildet ein älteres Schloss des Prinzen, lang hingebreitet wie das obere. Es stellt mit seinem den Rennweg berührenden Hofe ein berühmtes Schulbeispiel für die Achsenabdrehung im Städtebau dar. Nicht der geringste Reiz des Belvedere ist es, dass seine Anlagen in die des Salesianerinnen-Klosters und in die des Schwarzenberg-Palastes unmittelbar übergehen. Üppig geschmiedete Tore vermitteln die Verbindung.

Das Schwarzenberg-Palais, vom Fürsten Fondi-Mansfeld schon 1694 begonnen, stellt einen neuen Typus des Wiener Barockschlosses dar. Auch seine fürstlichen Gemächer und weitgebreiteten Gärten bieten festlichen Veranstaltungen Raum, aber es war in erster Linie sommerlicher Wohnsitz. Sein schöner Aufbau, von Fischer von Erlach in den elegantesten Kurven modelliert, erscheint fast klein inmitten der zahlreichen Dependancen, Höfe und Rampen, die ihn in fürstlicher Breite umgeben. Man gewinnt den Eindruck vornehmster Zurückgezogenheit, die der dicht bewachsene, von heute uralten Kastanienreihen durchzogene Garten noch merklich unterstreicht. Die Form des langgestreckten Baukörpers zwischen Vorhof und Garten mit elliptischem Kuppeleinbau ist in Wien nicht vereinzelt geblieben. Fischer von Erlach selbst hat sie im Palais Schönborn wiederholt. Aus dem Kuppelsaal führt eine Doppeltreppe in das Blumenparterre, wo die schönsten Gartenfiguren Wiens, Mattiellis herrlich bewegte Liebesgruppen, den ersten, unter der Schlossterrasse hinlaufenden Querweg begleiten. Alleen und axial geordnet, Teiche, schliessen sich an, ein breiter See auf erhobener Terrasse bildet den Abschluss.

Von den Architekten, denen die Gestaltung dieser Fürstensitze anvertraut war, haben die welschen am reinsten im römischen Sinne gebaut. Von

SCHLOSS BELVEDERE, OBERE TERRASSE

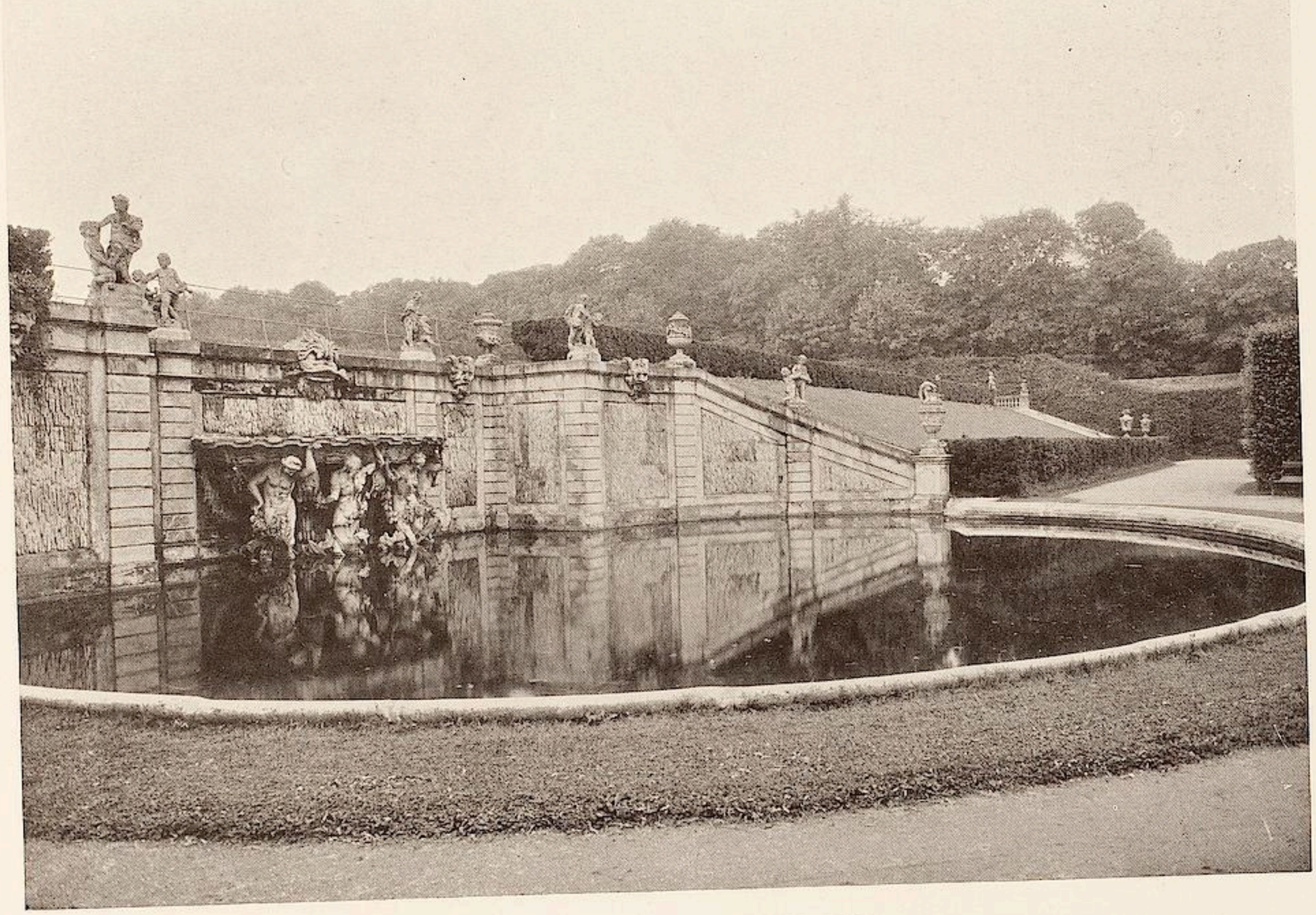


WIEN, PALAIS SCHWARZENBERG, GARTENSEITE

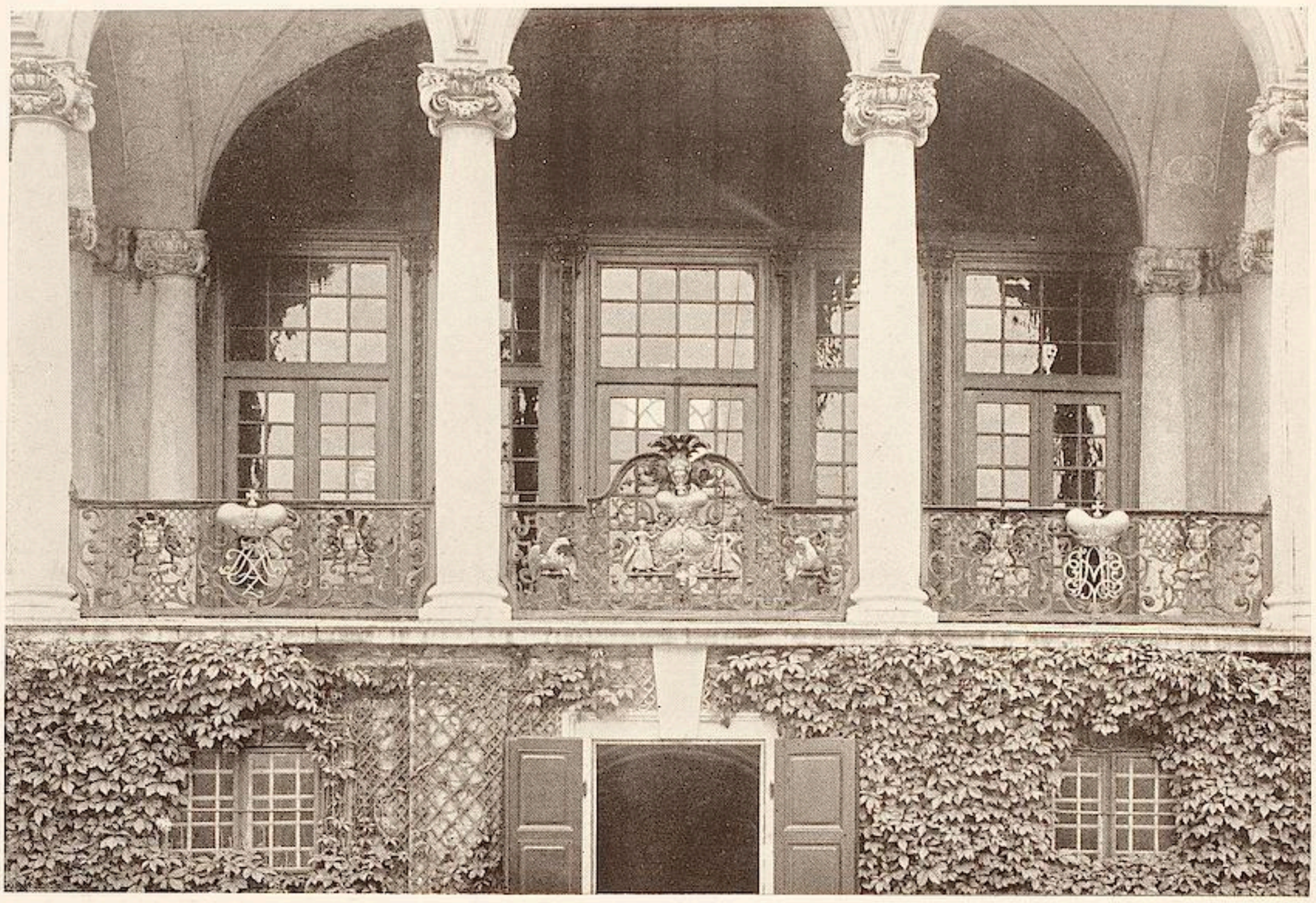
Martinelli stammen die beiden Paläste Liechtenstein, an der Herrengasse und in der Rossau, von Karl Antonio Carnewale das Palais Lobkowitz. Sie atmen Würde und Schwere, ihr wuchtender Horizontalismus wird durch Risalitgliederungen nur spärlich unterbrochen.

Ganz anders die Deutschen, unter denen Fischer von Erlach und Lucas von Hildebrand um die Palme streiten. Der erste, in Graz geboren und in Rom gebildet, schafft sich aus den römischen Formen eine neue Sprache, die dem Vorbilde an ewiger Gültigkeit nicht nachsteht. Sie ist schmiegsamer und gehaltener zugleich; das flache Relief ihrer Ordnungen verrät eine Seele, die in beruhigten Intervallen schwingt; und doch klingt durch ihre Rhythmen eine starke, von verhaltenem Jubel übervolle Musik. Seine Schlossanlagen sind bei aller Gemessenheit von einer Heiterkeit des Geistes, die Würde zum Glücke erhebt und wie nichts anderes jene bezaubernde Stimmung geschaffen hat, die wir heute als Österreich empfinden.

Fischers frühe Bauten stehen in Salzburg. Er hatte an dem Erzbischof Johann Ernst einen Bewunderer gefunden. Dieser gab ihm Gelegenheit, das Problem der Kuppelkirche mehrfach zu gestalten. Die Kollegiatskirche der Benediktineruniversität ist schon ganz reif. Das Motiv der zwischen Türmen vorgewölbten Westfassade ist niemals grossartiger formuliert worden. Weder Weingarten noch Ottobeuren nähern sich diesem Eindruck, der unvergleichlich machtvoll im engsten Strassenraume zustande kommt. Dabei ist die Auswahl der Formen schon ganz bewusst, die Bildung der Profile, die Bestimmung der Verhältnisse so sicher wie unabhängig. Die Regel steht im Banne ureigener Musik. Dem späteren Hauptwerke Fischers in Wien, der Karl-Borromäuskirche, steht die Dreifaltigkeitskirche näher. Ihr Eindruck wird durch die zwiegetürmte Fassade in laufender Flucht mit überragender Kuppel bestimmt. In Wien findet dieser Aufbau durch die beiden eingefügten Borromäussäulen eine überaus wirksame Bereicherung. Der Einfall muss Fischer in Rom gekommen sein, wo die Trajanssäule und Giuliano da Sangallos Loreto-Kirche in ihrer Gruppierung den Gedanken von ferne andeuten. Das Bemerkenswerte ist die unerhörte Länge der führenden Linie: fünfmal wird das Auge zu den Spitzen der Türme, der Säulen, der Kuppel



SCHLOSS BELVEDERE, TRITONENBRUNNEN



PALAIS SCHWARZENBERG, GITTER DER AUFFAHRT

emporgerissen, um ebenso oft bis zum Boden wieder abwärts zu stürzen. Man wird dieses Prinzip der grössten Bewegung im gegebenen Raume bei Matielli wiederfinden, der, lang ehe ihn die Skulpturen der Dresdener Hofkirche zum Gipfel des Ruhmes trugen, in den Engelfiguren vor der Karlskirche das Höchste seiner religiösen Kunst geschaffen hat. Sie flankieren einen Portikus korinthischer Ordnung, so gewaltig an Ausdruck, dass er den Boden, auf dem er ruht, zu einem Zentrum macht. Übrigens ist die Fassade Maske, mit Rücksicht auf die Platzwand in aller Breite hingelagert. Die Kirche erstreckt sich schmal unter elliptischer Kuppel in die Tiefe. Diese Doppelausdehnung erweitert das Raumgefühl bis zu einem Grade, der selbst im Barock einen absoluten Höhepunkt darstellt. Der Reichtum an Aufsichten übertrifft alle Erwartung.

Läge die Absicht vor, Fischers Wirksamkeit allseitig zu würdigen, so böten die Adelspaläste, die er in allen vornehmen Strassen des Alten Wien und darüber hinaus errichtete, ein überreiches Material. Der Wunsch, dass dies einmal unter vollwertiger Darbietung seiner Werke geschehe, möge in diesen rein anregenden Zeilen an die Stelle weiteren Eingehens treten.

Eine ganz andere Natur war Lucas von Hildebrand. In Genua von deutschen Eltern geboren, hat er die glücklichsten Eindrücke Italiens in frühen Jahren auf sich wirken lassen. Und lernte doch nicht, den gemessenen Rhythmus der Römer an die Stelle seines sprühenden Temperamentes zu setzen. Seine Schöpfungen stehen der deutschen Spätrenaissance viel näher als dem Barock Italiens. Nur die Kunst der Achsen und Terrassen ist ihm als Erbteil des Südens zugefallen. Mit ihr verschmilzt in seinem Schaffen die Burgenromantik der deutschen Vergangenheit mit vielfältigen Umrissen, Turmrisaliten und gegliederten Dächern. Man könnte sich das Belvedere historisch entstanden denken, wenn seine Harmonie weniger vollkommen wäre. Seine Einheitlichkeit ist nichts weniger als Einfachheit; sprühend von Einfällen, wie es dasteht, glaubt man es im Flackerlicht bengalischer Feuer und umzischt von Raketen gesehen zu haben.

Die Raumschöpfungen des Meisters entsprechen seinen Baukörpern. Überall ein übermütiges Spiel

SCHLOSS BELVEDERE, THOR AM RENNWEG

WIEN, PALAIS SCHWARZENBERG, MITTELALLEE DES PARKS

plastisch empfundener Formen, nicht unverwandt denen des Zwingers zu Dresden, doch barocker als diese. In den Treppengeländern des Daunschen Palastes zu Wien und des Mirabell-Schlosses zu Salzburg scheint niederländisches Rollwerk zu plastischer Selbständigkeit entwickelt. Es liegt viel Augenblicksstimmung in diesen Formen, dabei so viel festliche Pracht, dass man vom Beginn einer Feenpalastarchitektur sprechen könnte.

Inmitten beider Meister steht Jakob Prandauer. Er hat den Klöstern seine Kraft geliehen, und in St. Florian wie Melk einen Ton getroffen, der das Hohelied des Barock auch den einfachsten Sinnen vertraut und verständlich macht. Ihm ist bei allem Schwung jene Herzigkeit des Empfindens eigen, die der Deutschen Österreichs besondere Färbung ist. Seine Werke gehören zur Donau wie die Fischers zur Kaiserstadt. Sein kraftvolles, sonniges Talent getragen zu haben, ist ein hohes Verdienst der Benediktinerabteien um die deutsche Kultur.

Der österreichische Barock erlebte seine reine, ungestörte Entwicklung in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Um dessen Mitte bricht sich dann mit Jadots Akademiegebäude der französische Einfluss Bahn, der für das Äussere klassizistische Abkühlung, für das Innere die Bekleidungskunst des Rokoko bringt. Pacassi wurde der Künstler Maria Theresias und schmückte die Säle von Schönbrunn mit viel Geschmack und kaiserlicher Grosszügigkeit. Als später Ausklang des barocken Glanzes entstand daneben der vornehme Neubau des Augustiner-Chorherren-Stiftes Klosterneuburg, entworfen von einem Schüler Fischers, der trotz mehrhundertjähriger Anwesenheit seiner Sippe in Österreich den wohlgepflegten Namen Felice Donato d'Allio trug.

Wie sehr die Arbeit der Architekten durch mitschaffende Bildhauer unterstützt wurde, ist mehrfach gestreift worden. Es sei hier aber der Name Rafael Donners nicht übergangen, der als ein Grosser unter den Vielen steht. Seine sicher und kraftvoll disponierende Kunst nähert sich je später desto mehr klassischem Formenadel. Die zahlreichen Schöpfer kirchlicher Bildwerke, die als Marien- und

PALAIS SCHWARZENBERG, STADTSEITE

SCHLOSS LAXENBURG, GARTENSEITE

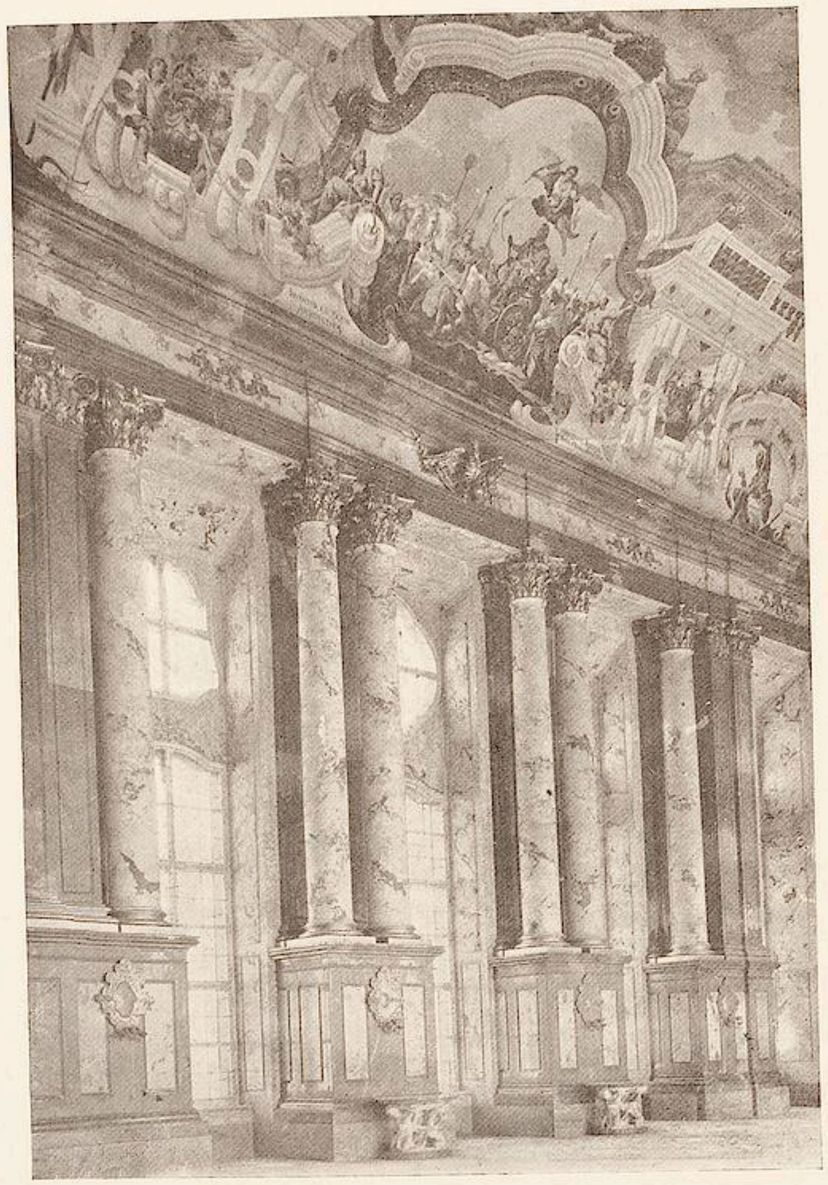
Dreifaltigkeitssäulen, als Bildstöcke und Stationen überall anzutreffen sind, verdienen mehr Beachtung, als sie gemeinhin finden. Dasselbe gilt nicht von Baier, dem ehemaligen Porzellankünstler, dessen werktüchtige aber leer-klassizistische Figuren für den Schönbrunner Schlosspark eher mit Überschätzung gewürdigt worden sind. Welche Laune

WIEN, JESUITENKIRCHE MIT FRESKEN VON ANDREA POZZO

das Rokoko in solchen Arbeiten aufzubringen wusste, vermag daneben Veitshöchtsheim zu lehren.

Eine Entdeckung steht uns vielleicht noch bevor: die deutsche Malerei des Barock. Gurlitt, der so viel zur Ehrenrettung dieses Zeitalters getan, hat auch ihre Meister ans Licht gezogen. Aber ins Bewusstsein unserer Zeit sind sie damit nicht gedrungen. Und doch sind jene Sphären, die sich über den

Kranzgesimsen der Kirchen und Prunksäle hinspannen, der seltensten Harmonien voll; und es fragt sich, ob die Meister, die im Schatten überragender Venetianer schufen, die passive Nichtachtung verdienen, die man ihnen einstweilen noch entgegenbringt. Auf jeden Fall ist von ihnen zu sagen, dass auch dem verwöhntesten Auge kein Abstand ihrer Leistungen von denen der Stukkateure, Bildschnitzer, Kunstschmiede und aller jener fühlbar wird, auf denen das hochentwickelte Kunsthandwerk jener Tage beruht. Eine einzige Harmonie schwingt ungebrochen vom Bild zu Decke und von Decke zu Säulen und Altären hinüber, aber man kann eher sagen, dass die Malerei das Räumliche in ihre Schwingungen einbezieht, als



AUGUSTINER CHORHERRENSTIFT ST. FLORIAN, MARMORSAAL

WIEN, PALAIS HARRACH, TREPPENAUFGANG

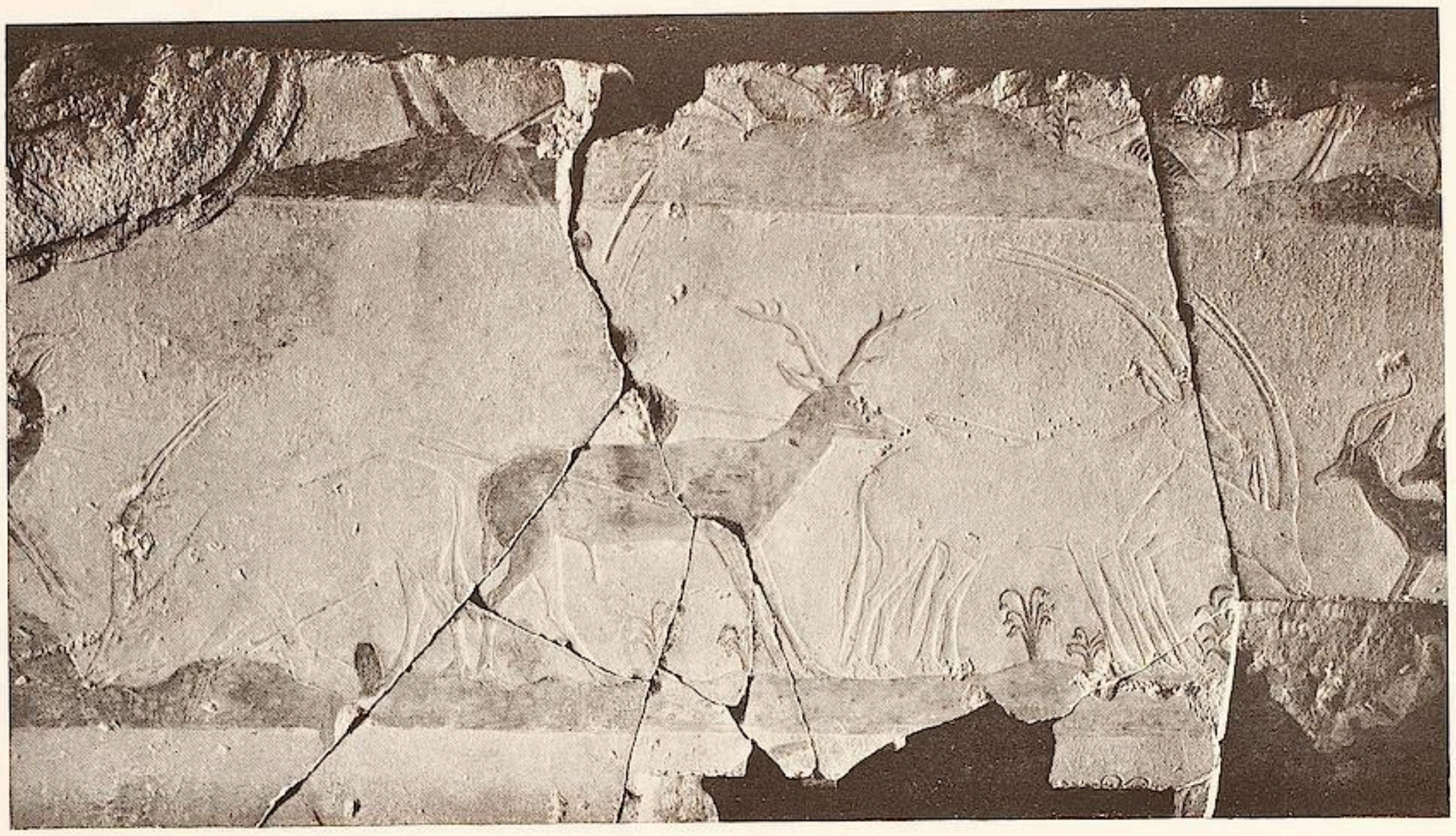
SCHLOSS SCHÖNBRUNN, THOR DER MENAGERIE

dass sie eine dekorative Ausdehnung des Tektonischen wäre.

Es ist das Wunder jener Tage, dass es eine Rangabstufung unter den Künsten und dem, was man heute Kunstgewerbe nennt, nicht gab. Jede Raumschöpfung war das Werk ineinandergreifender Kräfte; es ist oft nicht festzustellen, wo die Arbeit des Architekten aufhörte und die der Handwerker begann. Sie schufen eben weder vom Zwecke noch vom Materiale aus, sondern einzig auf ein Formideal hin, das in ihnen allen lebendig war. Jeder war das Werkzeug einer allgemeinen Idee, die sich in der Welt manifestieren wollte.

Und das ist das Schöne an dieser Entwicklung, dass alle Machthaber, geistliche wie weltliche, von derselben Glut beseelt scheinen und in höchster Eintracht mit den Künstlern das Ideal zu verwirklichen suchten. Es war nicht nötig, ihnen einzureden, dass es den Weltmarkt zu erobern gelte. Darum wirken auch ihre Schöpfungen wie Gesänge aus übervollem Herzen und es spielt um sie der Zauber jener Dinge, die Reliquien seliger Stunden sind.

HOFBURG, FRANZENSPLATZ MIT DEM REICHSKANZLEIPALAST



TIERFRIES AUS DEM TOTENTEMPEL DES SAHURE. KALKSTEIN
BERLIN

DAS ÄGYPTISCHE TIERBILD

II. RELIEFS

VON

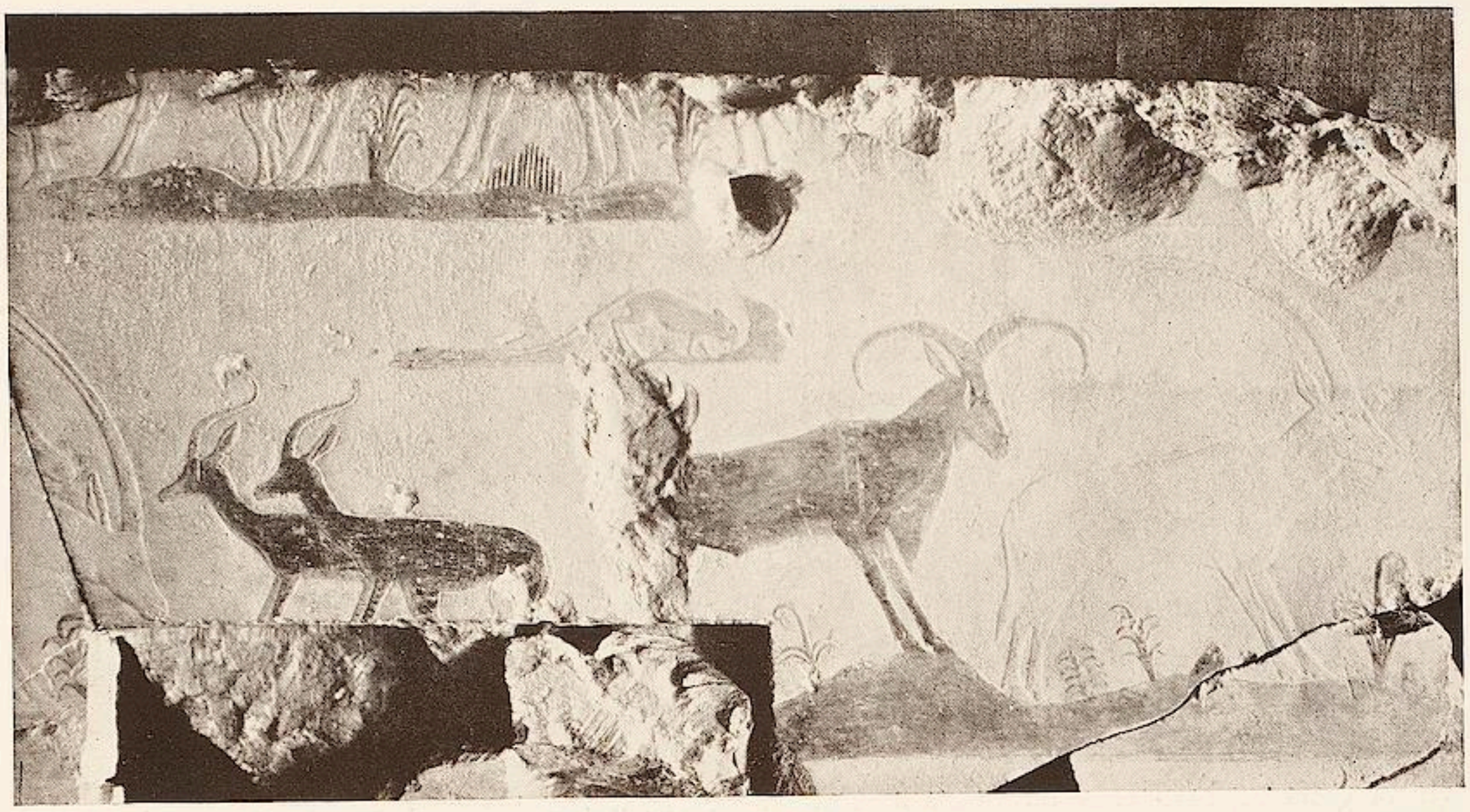
HEDWIG FECHHEIMER

ZEICHNUNG AUF KALKSTEIN AUS TELL-EL-AMARNA

Die Ägypter bildeten zwei eigentümliche Reliefverfahren aus. Da ihre besten Tierbilder Flachreliefs sind, soll diese Reliefart beleuchtet werden.

Die Aufgabe, das Dreidimensionale als plastische Form auf einer Fläche auszuprägen, wurde in Ägypten rein gelöst. Man empfand Rundplastik und Relief als isolierte Kunstweisen und schuf aus dieser rigorosen Auffassung einen fest umgrenzten bedeutenden Flächenstil. Es war ein Verlust für die europäische Kunst, als das perspektivische Hochrelief der Griechen diese Reliefform — selbst in Ägypten — endgültig verdrängte. Das Hochrelief musste für den vorhellenischen Ägypter eine Vermischung von Sehweisen bedeuten, die er ablehnte.

Die Form und ihre kubische Auswirkung — nicht als thatsächlicher Raum wie in der Rundfigur — sondern korrespondierend mit einer Ebene — sind die Elemente der Reliefgestaltung. Die kubische Form in ein optisches Bild übersetzt, darin das Dreidimensionale — gleichsam abgelöst vom Volumen — als blosse Oberflächenbewegung enthalten ist. Die Gestalt ist formal vollständig, als Volumen nur fragmentarisch vorhanden. Das Produktive der Aufgabe liegt in dem Zwang, einen



TIERFRIES AUS DEM TOTENTEMPEL DES SAHURE. KALKSTEIN
BERLIN

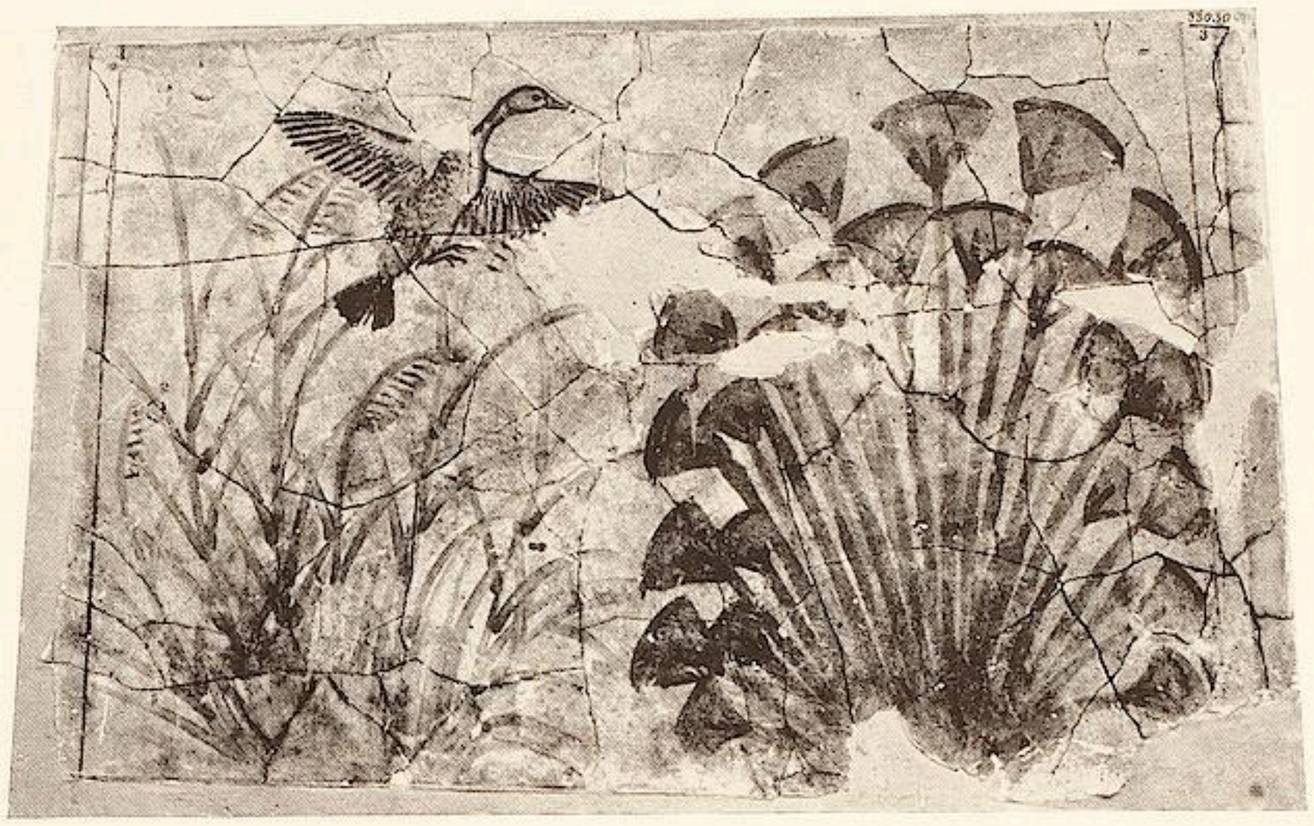
formalen Ausgleich zwischen der vorgestellten Körperlichkeit und dem thatsächlichen Reliefvolumen der Figuren zu finden.

Der Ägypter, der in Kunstsachen elementar empfindet und infolgedessen auf unvermischte Typen hinarbeitet, setzt ein minimales Reliefvolumen voraus: er sieht in der Flächenbindung der Figur das ausschlaggebende Stilmoment im Relief.

Das Widerspruchsvolle einer an die Fläche gebundenen Plastik, das der Grieche in seinem Hochrelief zu verschleiern sucht, ist sein formales Thema. Hoch- und Flachrelief unterscheiden sich am wenigsten durch den Grad der Reliefhöhe; es sind gänzlich verschiedene plastische Konzeptionen. Im Hochrelief ist die Grundebene als Raum interpoliert, aus dem die Figuren herauswachsen, vor dem sie entlang schreiten. Der Grieche — und jede griechisch orientierte Kunst — beobachtet keine Grenze zwischen Relief und Rundskulptur. Seine Friesfiguren gleichen rhythmisch in Bewegung gesetzten Statuen. Seine Statuen (Diskobol) und Gruppen (Laokoon) verlangen die abschliessende Wand. Sie beziehen sich irgendwie auf eine vorgestellte Fläche: mit ihrer flächigen Aufteilung und ausgleichenden Modellierung: mit einem Aufbau, der die Richtungskonstraste der Figur, die den plastischen Raum schaffen, mildert und die bildmässig zusammenfassende Silhouette unterstreicht. Am wenigsten flächig sind die sogenannten archaischen Figuren empfunden: dem betonten Parallelismus ihrer Vertikalen und Horizontalen ist immer eine in den Raum vorstossende Form entgegen gesetzt — ein ausgestreckter Arm, der das Weihgeschenk oder Attribut trägt —, und die Einzelformen sind mit derselben plastischen Bestimmtheit ausgeprägt.

Die klassischen „Bild"werke sind so reliefmässig, dass Hildebrand, von griechischer Plastik inspiriert, im „Problem der Form" die Bild- oder Gesichtsvorstellung als notwendige Grundlage für die kubische Vorstellung annehmen konnte. In den Giebelfiguren, die wegen der Bindung an die Giebelwand als Reliefs gelten müssen, ist der Unterschied der Kunstweisen gänzlich aufgehoben. Der besondere Reliefcharakter, in den Figuren der Parthenongiebel kaum noch angedeutet, wird erst durch den Abstand des Betrachters wie zufällig und von aussen her erzeugt.

Der ägyptische Reliefstil mit seiner gerade noch tastbaren Reliefhöhe war von vornherein ziemlich genau umschrieben. Da es sich um Plastik, das ist reale Körpergestaltung handelt, war jede perspektivische Suggestion des Dreidimensionalen von vorn herein logisch unhaltbar. Sie wurde



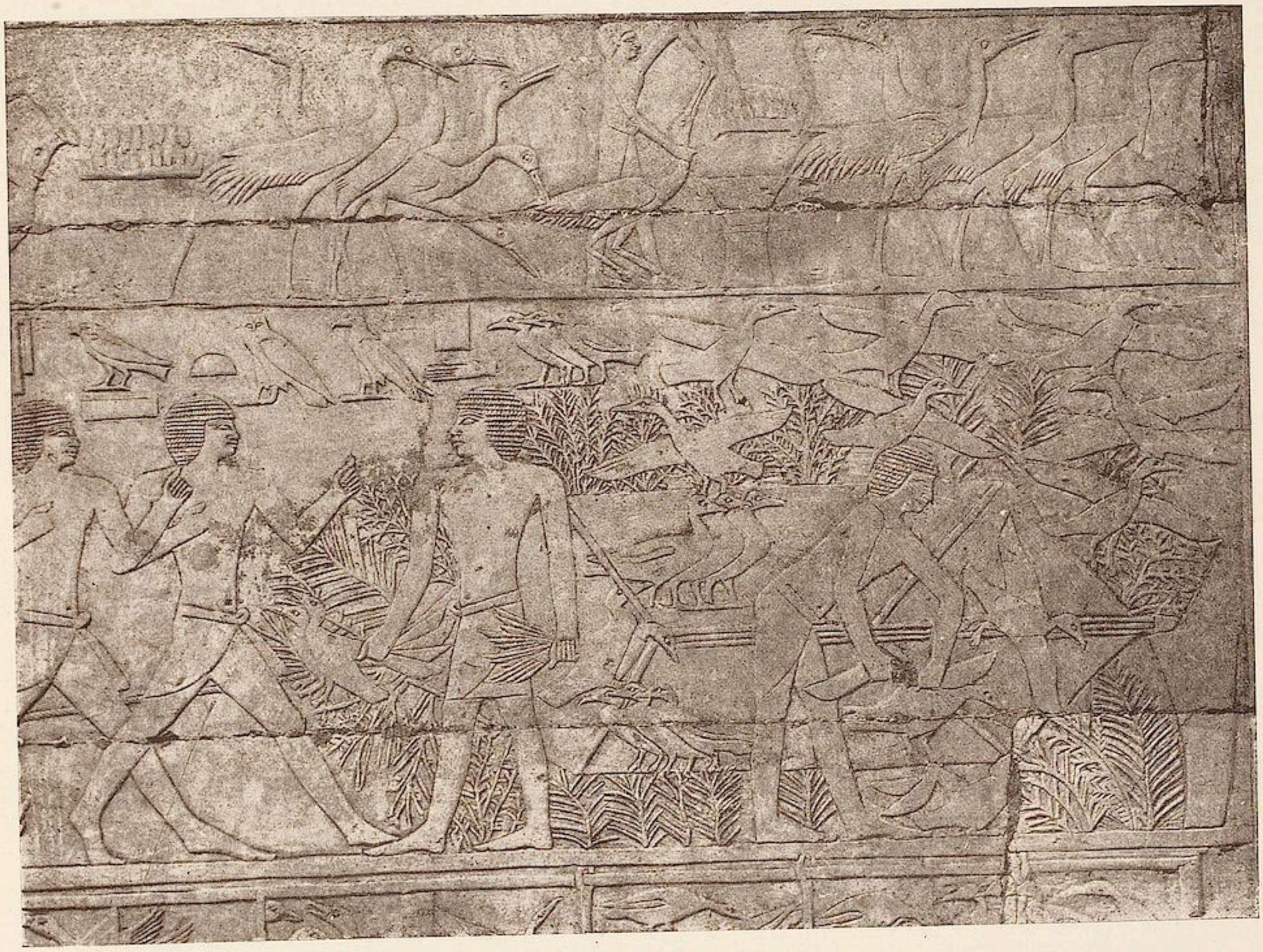
MALEREI AUF DEM ESTRICH DES PALASTES AMENOPHIS DES VIERTEN

nicht aufgesucht. Man hätte die Raumtiefe, deren möglichste Ausschaltung eben diese besondere Kunstform des Reliefs hervorrief, auf einem Umweg wiederum eingeführt. Man suchte vielmehr die dieser Kunst angemessene, das heisst die reliefmässige Lösung auf und vermied thunlichst die Mittel, mit denen der Maler auf der Bildfläche gestaltet: Verkürzungen, Grössenabnahme der entfernteren Figuren und Farbenabstufungen.

Das Kubische ist im Flachrelief nicht beseitigt, sondern in der Breitendimension absorbiert. Der gesamte Rauminhalt der Figur: das Tiefenmass des Kopfes und Körpers, die Schulterbreite, Schrittweite, der durchmessene Aktionsraum ist unverkürzt im Flachbild enthalten. Aus den vielfältigen Ansichten, die eine Gestalt bietet, sondert der Ägypter mehrere Hauptansichten aus, beim Reliefbild des stehenden und schreitenden Menschen gewöhnlich vier verschiedene Ansichten, die er nach einer bestimmten Methode verarbeitet. Ihre Summe, im Umriss und in der zart reliefierten Fläche aufgesammelt, erzeugt das plastische Bild. Es fällt leicht auf, dass jeder Teil der Gestalt in seiner flächigsten Ansicht fixiert ist. Dies ist das verbindende Moment: die gleichmässige Unterordnung aller Teilformen bis auf Haare und Gewandfalten unter das eine massgebende Element, die Grundebene. Dazu ein konventioneller Farbenanstrich, der die Silhouetten auf die Fläche zeichnet. Die Gestalt gewinnt an Bildhaftigkeit, was sie an Volumen einbüsst. Das fast plane Relief ist mit Tiefenwerten gesättigt, der tastbare Raum in einen unmittelbar anschaulichen übersetzt. Mit dieser bildmässigen Konzentration von Gestaltwerten ist das Schöpferische des Stils bezeichnet. Das Flachrelief der Ägypter ist eine sehr durchgebildete Methode plastischer Formklärung. Bei fast aufgehobener Körperlichkeit und ohne illusionistische Mittel ist eine totale Körpervorstellung erzielt. Der ästhetische Reiz, mit dem diese Plastiken uns nebenbei entzücken, ist aus jenem „fast", aus dem Rest von Plastizität gewonnen. Aus der leisen Flächenmodulation, die das Leben wechselnder Lichter und Schatten auf der Fläche organisiert. Denn seine rigorose Übersetzung des Kubischen auf die Fläche trägt der Ägypter mit der differenziertesten Modellierung vor. Die Materialität der Gestalt, das dichte Gefüge ist in ein unmerkliches Auf und Ab der Fläche, in einen Hauch des Plastischen eingefangen.

Bezeichnend für die gänzlich stilisierte Raumausdeutung in diesen Reliefs ist die Ordnung nebeneinander schreitender Figuren. Auf dem Vogelfang-Relief sind die beiden herbeieilenden Figuren auf eine für Ägypten typische Weise miteinander verschränkt. Das linke Bein des letzten Mannes wird hinter dem Voranlaufenden sichtbar, sein linker Arm vor diesem. Das Nebeneinander ist anschaulich, aber durchaus unnaturalistisch festgelegt.

Bei den schreitenden Tieren ist meistens in der langgestreckten Profilansicht das Tiefenmass der



VOGELFANG. KALKSTEIN. SAKKARA

MALEREI AUF DEM ESTRICH DES PALASTES AMENOPHIS DES VIERTEN

Gestalt schon mitgegeben, die Reliefforderung ist in der reinen Seitenansicht erfüllt. Nur Geweihe, Hörner, Ohren, die rechtwinklig dazu stehen, werden in Dreiviertel- oder Frontansicht ornamental hingebreitet. Bei anderen Tierbildern, Tieren, die sich umwenden, fliegenden Vögeln, bei der sitzenden Eule — einem Hieroglyphenzeichen im Vogelrelief — sind wiederum mehrere Ansichten zum Bild gesammelt. Die Flächenübertragung lebloser Dinge, Innenräume und Landschaften entspricht natürlich der Figurenübersetzung. Sie ist genau so unperspektivisch wie diese. Das ägyptische Relief ist eine eigentümliche plastisch-flächenhafte Gleichung des Dreidimensionalen. Es lässt sich keineswegs, wie man immer wieder versucht, auf eine perspektivische Formel bringen. Wir staunen über die Fähigkeit, Gegenständliches in einer Formvorstellung so restlos zu absorbieren. Die Tierreliefs enthalten zoologisch genau das Eigentümliche der Arten, ihre Bewegungen, ihren Lebensausdruck. Die altägyptische Fauna ist aus den Bildern bis ins einzelne abzulesen. Diese gegenständliche Genauigkeit bezeichnet schliesslich den Ägypter nicht weniger als seine eminente plastische Vorstellungskraft, mit der er eine lebensfähige Kunst erzeugte.

Im allgemeinen zeigen die Tierreliefs an den Grab- und Tempelwänden eine losere Beziehung als die Rundfiguren zu dem religiösen Anlass, der auch sie ursprünglich hervorrief. Die abgebildete ovale Relieftafel und das Fragment mit der Stiergruppe sind frühe Arbeiten, wahrscheinlich aus den Anfängen der 1. Dynastie, um 3300 v. Chr. oder früher. Sie gehören zu einer Gruppe von Schieferplatten, die nur um diese Zeit in Ägypten gearbeitet wurden. Alle sind mit Reliefs: Schlachten, Jagden oder symbolischen Triumphszenen geschmückt, mit Fabeltieren, deren mythologischer Sinn uns ebenso fremd ist wie die Bedeutung des Reliefrings, den diese Platten auf einer Seite aufweisen. Sie sind Votiv- oder Kultgegenstände unbekannter Bestim-

RELIEF VOM STREITWAGEN THUTMOSES DES VIERTEN. STUCK. KAIRO

mung, am ehesten den dünnen geglätteten Schieferplatten aus vorgeschichtlichen Gräbern verwandt, die beim Schminken der Augenränder mit grüner Farbe — ein Schutz gegen die quälende Helligkeit des Tages — dienten. Auch diese Paletten waren oft geschickt einer Tierform angeglichen. Einige gute Stücke in der Gestalt von Vögeln, Fischen, eines Nilpferdes, einer Schildkröte sind im Berliner Museum ausgestellt.

Der Reliefstil dieser Arbeiten weicht von dem klassischen Relief der Ägypter erheblich ab. Sein Wesentliches ist ägyptisch: die strenge Sonderung von Bild und Ebene, die charakteristische Reliefübersetzung der einzelnen Tiere mit ihren harten Wendungen und die besondere Kalligraphie der Silhouetten. Demgegenüber ist die vierfache Reliefhöhe auf der Seite mit dem Ring und das zweifach abgestufte Relief der Rückseite auffällig. Die Ägypter vermieden nach dieser Zeit jede Reliefabstufung. Nicht weil sie bei der späteren geringen Reliefhöhe undurchführbar war; sie widersprach dem Bestreben, thatsächliche Raumverhältnisse auszuschalten. Die einheitliche Reliefhöhe wurde, sobald die Kunstanschauung sich klärte, zur Grundbedingung. Der spätere Ägypter gliedert die Fläche, die er dekorieren will, gemeinhin in Horizontalstreifen, in Bildfriese mit nebengeordneten Figuren. Auf der Schieferplatte zeichnen die beiden Tiere, die den Rand mit ihren Körpern und verklammerten Vorderfüssen rittlings umfassen, einen festen erhöhten Rahmen um die Bildkomposition. Sie profilieren ein schildförmiges Feld, über das Tierfiguren in künstlicher Ordnung ausgestreut sind. Die in Ägypten übliche Responsion der Figuren ist nicht beachtet: die Formmotive zirkulieren auf der Fläche. Das Motiv der Randtiere wird von den nächsten Figuren aufgenommen; zusammengedrängt, verschoben, verflacht, in den variierenden Doppelkurven der Figuren über die Fläche getragen. Andere Formmotive durchkreuzen es: die gedrungeneren fast kreisförmigen Lineamente der Ohren und Geweihe und die rhythmisch ver-

ZEICHNUNG AUF KALKSTEIN. BERLIN

teilten Schatten der Augenhöhlen, die einzigen Ruhepunkte zwischen den wirbelnden Licht- und Schattenkonturen. Dass die Vertiefungen ehemals farbig inkrustiert waren, lässt sich nicht erweisen. Keine der Platten bewahrte Farbenspuren, und die plastische Angabe des Auges in der Höhle spricht eher dagegen. Die Komposition ist gänzlich auf Licht gestellt, mit Schatten, nicht mit Farbenkontrasten ist gerechnet. Eher möchte die Annahme stimmen, dass dünnes Blattgold die Reliefтafel überzog, dessen Helligkeit und metallischer Glanz die Lichtintensität der Formen noch steigerte.

Die Flächenfüllung der Tiertafel ist lückenloser, gleichmässiger als bei den späteren Friesen, wo oft Hieroglyphen und kleinere Füllfiguren nötig sind um den Rhythmus herzustellen. Hier fügt sich — unverdeckt und unverkürzt — Bild neben Bild auf die Fläche, in wechselnder Ordnung fliehen verfolgte Tiere, nach dem Bildrand gejagt, wo die Bewegung umkehrt. Das Relief ist um so spannender, weil wir der formalen Logik seiner Komposition keinen ebenso logischen Zusammenhang des Geschehens unterlegen können. Notwendig ist der Formkontrast der asymetrischen bewegten Bilder und der gleichmässigen parallelen Innenzeichnung, eine harte Strichzeichnung, die von der späteren ausgleichenden Flächenmodellierung ganz verschieden ist. Diese Formbezeichnung — das charakteristische Ausdrucksmittel der ältesten Zeit — ist auf der Relieftafel mit der Stiergruppe noch konsequenter angewendet. Hier sind die Teilformen noch mehr verselbständigt, herausprofiliert oder als plastische Bänder aufgelegt, gleichsam das formale Fundament an die Oberfläche gebracht. Die Ägypter gaben früh diese spezifisch plastische Modellierung auf, hettitische und assyrische Meister vollendeten sie.

Das Kompositionsmotiv der Hauptseite ist in der ovalen Reliefplatte glücklich gelöst, die formale Verbindung zwischen Rand und Ring durch die kräftig reliefierten Kurven der mythologischen Tiere hergestellt. Flachere und kleinere Tiergestalten rotieren um den Ring, an der ruhenden Form ihren unaufhörlichen doppelten Kreislauf entfesselnd. Unten ist die Komposition der Rückseite eingeleitet, die Vision unerschöpflicher Formen und Bewegungen, deren Lauf ein Bildgesetz regelt. Auf kleinster Fläche welche Summe des vorgestellten Lebens!

Dass hier vermieden wurde, die Gestalten zu Ornamenten abzuschwächen, wo der Anlass zum Ornamentalen so zwingend war, lässt auf eine sehr lebenskräftige Kunst schliessen. Das Vitale des Tiers — Gestalt, Bewegung, Temperament — geht ohne Einbusse in die gegebene Bildvorstellung, in eine ihm fremde geistige Ordnung ein.

Auf der Stierpalette ist eine Reliefgruppe nicht nur im ägyptischen Sinn vorgezeichnet. Die Vorstellung, der König triumphiere wie ein junger Stier über seine Feinde, blieb in Ägypten lebendig wie die Erregung, die immer wieder zum künstlerischen Erneuern der alten Symbole aufforderte. Etwas von der Gewalt des alten Reliefs ist in dem viel späteren Sieges-Hymnus an den König Thutmosis bewahrt:

Du kommst zu mir und freust dich, weil du meine Schönheit siehst,
Mein Sohn und Schützer Thutmosis,
Ich gebe dir Kraft und Sieg gegen alle Länder ....
Die Schlange an deinem Haupt verzehrt sie,
Sie verbrennt mit ihrer Flamme die Bewohner der Marschen,
Sie enthauptet die Asiaten, und keiner von ihnen entweicht ....
Ich lasse alle Angreifer vor dir niedersinken,
Ihre Herzen brennen und ihre Glieder zittern.
Ich bin gekommen und lasse dich vernichten die Grossen von Zahi,
Ich lege sie ausgestreckt unter deine Füsse in ihren Ländern,
Ich zeige dich ihnen als Herrn des Glanzes,
Wenn du vor ihnen leuchtest als mein Abbild.
Ich bin gekommen und lasse dich vernichten die Asiaten,
Du nimmst gefangen die Häupter der Semiten von Retenu.

FRAGMENT EINER RELIEFPLATTE. SCHIEFER. PARIS

Ich lasse sie deine Majestät sehen, angethan mit deinem Schmucke,
Wenn du die Waffen ergreifst, kämpfend auf deinem Kriegswagen.
Ich bin gekommen und lasse dich vernichten das Ostland,
Du schreitest durch die Bewohner der Gaue des Gotteslandes;
Ich lasse sie deine Majestät sehen wie den Seschet-Stern,
Der Feuer sprüht und Tau spendet.
Ich bin gekommen und lasse dich vernichten das Westland;
Kefti und Esi sind unter deiner Kraft;
Ich lasse sie deine Majestät sehen als einen jungen Stier,
Mit trotzigem Herzen, mit kampfbereiten Hörnern, dem man nicht naht,
Ich bin gekommen und lasse dich vernichten die Bewohner der Marschen;
Die Länder von Mitani zittern aus Furcht vor dir.
Ich lasse sie deine Majestät sehen als ein Krokodil,
Furchtbar im Wasser, an das man nicht herangeht.
Ich bin gekommen und lasse dich vernichten die Bewohner der Inseln,
Die inmitten des Meeres liegen, unter deinem Kriegsgeschrei;
Ich lasse sie deine Majestät sehen, als den Rächer,
Der auf dem Rücken seines Opfers glänzt,
Ich bin gekommen und lasse dich vernichten die Libyer,
Die Inseln der Utentiu sind deiner Kraft verfallen;
Ich lasse sie deine Majestät sehen als einen Löwen.
Du machst sie zu Leichen in ihren Tälern.
Ich bin gekommen und lasse dich vernichten die Enden der Welt;
Was der Ozean umkreist, ruht in deiner Faust;
Ich lasse sie deine Majestät sehen als einen Falken,
Der von dem, was er erspäht, raubt, soviel er will.
Ich bin gekommen und lasse dich vernichten die den Anfang der Erde bewohnen.
Du bindest die Beduinen als lebend Gefangene;
Ich lasse sie deine Majestät sehen wie einen Südschakal,
Den schnellen, den Läufer, der beide Länder durchstreift.

RELIEFPLATTE. SCHIEFER. OXFORD

Die Gruppe des Stierreliefs besteht wie die Einzelfiguren aus einer Summe von Breitansichten, die mit der Fläche korrespondieren. Der Besiegte liegt nicht am Boden, er ist im Knielauf dargestellt wie die Nike des Archermos. Der Stier, mit gesenkten Hörnern zum Stoss ausholend, steht auf ihm. Hier ist genau so wenig ein thatsächlicher Vorgang abgebildet wie die natürliche Tiefenfolge. Um die Flächen möglichst unzerteilt zu ordnen, ist die menschliche Figur ganz neben dem Stier ausgebreitet; nur ihr linkes Bein, das im Raum am weitesten vorn läge, wird in einer Ebene von dem rechten und dem linken Stierschenkel überschnitten, liegt also im Relief am weitesten hinten. Nur schmalste Partien sind überdeckt, ein Stierhorn, ein Schenkel, ein Fussgelenk, die breiten blieben unverdeckt. Sonst entstünden leicht allzubestimmte reale Tiefenunterschiede im Relief. Auch bei diesem Relief ist der Plattenkontur in die Komposition einbezogen.

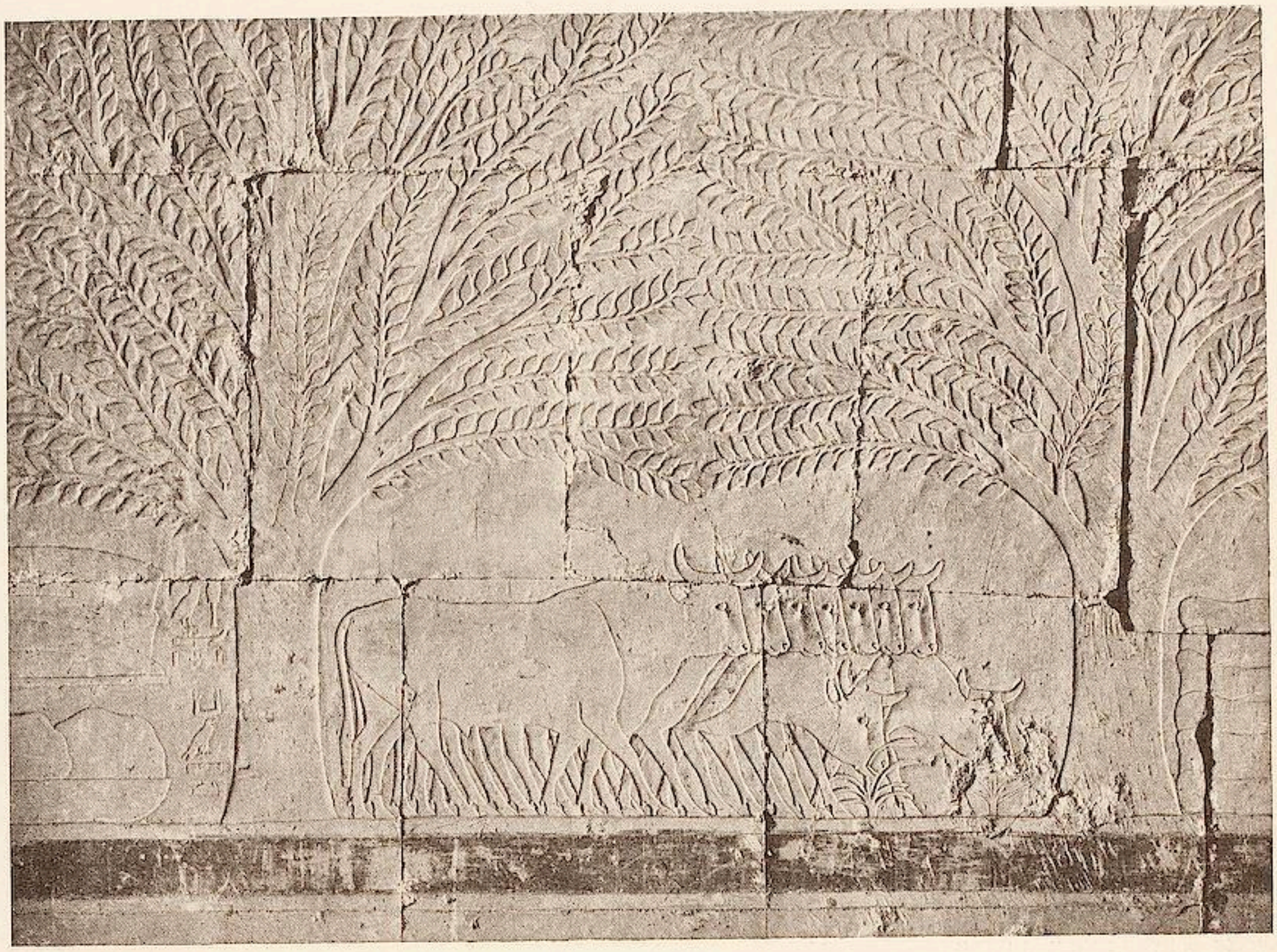
Die klassische Form des Flachreliefs wurde während der 5. Dynastie festgelegt. Die Säle und Kammern der Mastabas trugen damals Bilderfriese auf jeder Wand. Ihr Gegenstand war das Leben

des vornehmen Ägypters. Tierbilder, Jagden, Fisch- und Vogelfang im Sumpfgelände, Esel- und Rinderherden spielen eine grosse Rolle. Das Vortrefflichste der Zeit waren die grossen Jagdfriese im Totentempel des Königs Sahure. Die abgebildeten Fragmente — Kalksteinreliefs — wurden im südlichen Umgang nahe dem Granitsockel gefunden, über dem sich die Bilddekoration hinzog: der bogenschiessende König mit seinem Jagdgefolge, ein welliger Boden — rötlich mit grünen Tupfen bemalt — niedere Pflanzen, Tiere von Pfeilen durchbohrt. Die ursprüngliche Bemalung der Reliefs blieb teilweise erhalten. In kaum tastbarem Relief sind die Gestalten auf die Mauerfläche modelliert. Die harte Aufteilung der frühen Arbeiten hat sich in ein raffiniertes Modelé verflüchtigt. Das Volumen ist fast ausgelöscht, bei den paarweise schreitenden Tieren die Tiefendifferenz genau in die Horizontale verlegt und ohne perspektivische Kürzung. Das kleine Bild der Springmaus vor ihrer Höhle ist auch nicht hinter den übrigen Figuren vorgestellt, es ist in der Laune in eine Lücke zwischen das elegante Gehörn gesetzt, eine zierliche Episode, eine amüsante Dreingabe. Als kleines Reliefbild ein grösseres zierend, beweist es nichts für eine räumliche Interpretation des Friesbandes, die man immer wieder feststellen will.

RELIEFPLATTE. SCHIEFER. OXFORD. RÜCKSEITE

Eine Gruppe von mehreren Gestalten auf die Fläche hingebreitet zeigt das Leidener Eselrelief und das etwa tausend Jahre später entstandene Relief aus Der el-Bahri. Der Anlass der grossen Tempelreliefs, zu denen es gehört, war die Expedition, die die Königin Hatschepsut im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts nach dem „Gotteslande" Punt sandte, um Myrrhenbäume, „die Wunder aus Punt", für den Tempel des Amon zu holen. „Nie hatte man ihresgleichen gesehen. Niemand hatte die Myrrhen-Terrassen betreten, die Menschen kannten sie nicht. Von Mund zu Mund ging die Rede davon seit den Zeiten der Vorfahren. . . . Ich aber führte Dein Heer dorthin. Ich führte es zu Wasser und zu Land, erforschte die Gewässer unzugänglicher Kanäle, ich erreichte die Myrrhen-Terrassen. Ein herrliches Gottesland sind sie, ein Ort meiner Entzückung, den ich schuf, um mein Herz zu entzücken . . . Himmel und Erde sind mit Weihrauch überflutet, Duft erfüllt das grosse Haus. Bringe mir die Myrrhen, unvermischt und gereinigt, als Salbe für meine göttlichen Glieder, als Myrrhenopfer und Festschmuck für mein Bild . . . Mein Herz ist entzückt, da es Dich sieht".

Das ältere der beiden Tierbilder ist gänzlich unornamental, während in dem späteren der dekorative Reiz der zarten Flächen entfaltet ist. Hier ist auch eine perspektivische Ausdeutung des linearen Nebeneinander wenigstens gestreift, die zur Auflösung des Flachreliefs führen muss. Bei dem Leidener Relief jene kunstvolle Verschränkung von Formen, die ein räumliches Verhältnis realisiert, ohne eine Tiefenfolge einzuhalten. Formen verdecken und überschneiden einander, ohne thatsächlich voreinander zu liegen. Plastische Akzente, zumal in den Köpfen, geben den flachen Bildern die Kraft von Gestalten. Das Temperament der auf der Tenne dreschenden Esel veranlasst wundervoll



WANDRELIEF IM TEMPEL VON DER EL-BAHRI. KALKSTEIN

ausgewogene Richtungskontraste in der Gruppe, dazu der glückliche Gegensatz einer grossflächigen und einer gedrängten Seite. Der dekorative Glanz des Reliefs von Der el-Bahri täuscht nicht lange über das Gestaltlose der Tiergruppe und über die fantasielose Ornamentik des Blättergewebes hinweg. Über den peinlichen Widerspruch zwischen den vielen Köpfen, die eine Tiefensuggestion erzeugen und dem einzigen an die Fläche gehefteten Tierleib, der zudem kaum die Auflösung der Gestalten in eine Ornamentreihe verdeckt. Natürlich ist der Konflikt beabsichtigt; der ästhetische Reiz der rhythmisch reliefierten Fläche, das wie zufällige Ausspielen perspektivischer Motive, die nicht zur Gestaltung führen, ist bewusst an die Stelle der eigentlichen Kunstaufgabe — der Formklärung — gesetzt.

Das Neue Reich hat kaum etwas der formalen Gewalt der Leidener Eselsköpfe gegenüberzustellen, die sich in der achtfachen Wiederholung nicht erschöpft. Selbst der bewunderte Pferdekopf der Sammlung von Bissing entbehrt diese gänzlich auf die Sache gerichtete unbeirrbare Formkraft; da ist im Grunde mit der Wirkung auf den Beschauer gerechnet, und psychologische Nebenabsichten stören die Intensität der plastischen Vision. Das Flachrelief wird im Neuen Reich gefährlich geschmackvoll, das Relief en creux war damals die entscheidende Kunstform. Die grosse Zeit des Flachreliefs ist die 3. bis 6. Dynastie.

In dem Bild des Vogelfangs — aus der 6. Dynastie — komplizierte sich die Reliefaufgabe. Zwischen Ebene und Fries ist wie ein gemusterter Teppich das Bild des Geländes mit den Tieren aufgerichtet. Die Formen schieben sich vielfältig voreinander — das Röhricht vor den Grund, darauf in breiter Fläche das Vogelnetz, flatternde Vögel und Vogelsteller davor. Lokalfarben stellten den Formzusammenhang her und unterstützten die Vorstellung von gesonderten Tiefenschichten, denen keinerlei Reliefunterschiede entsprechen.

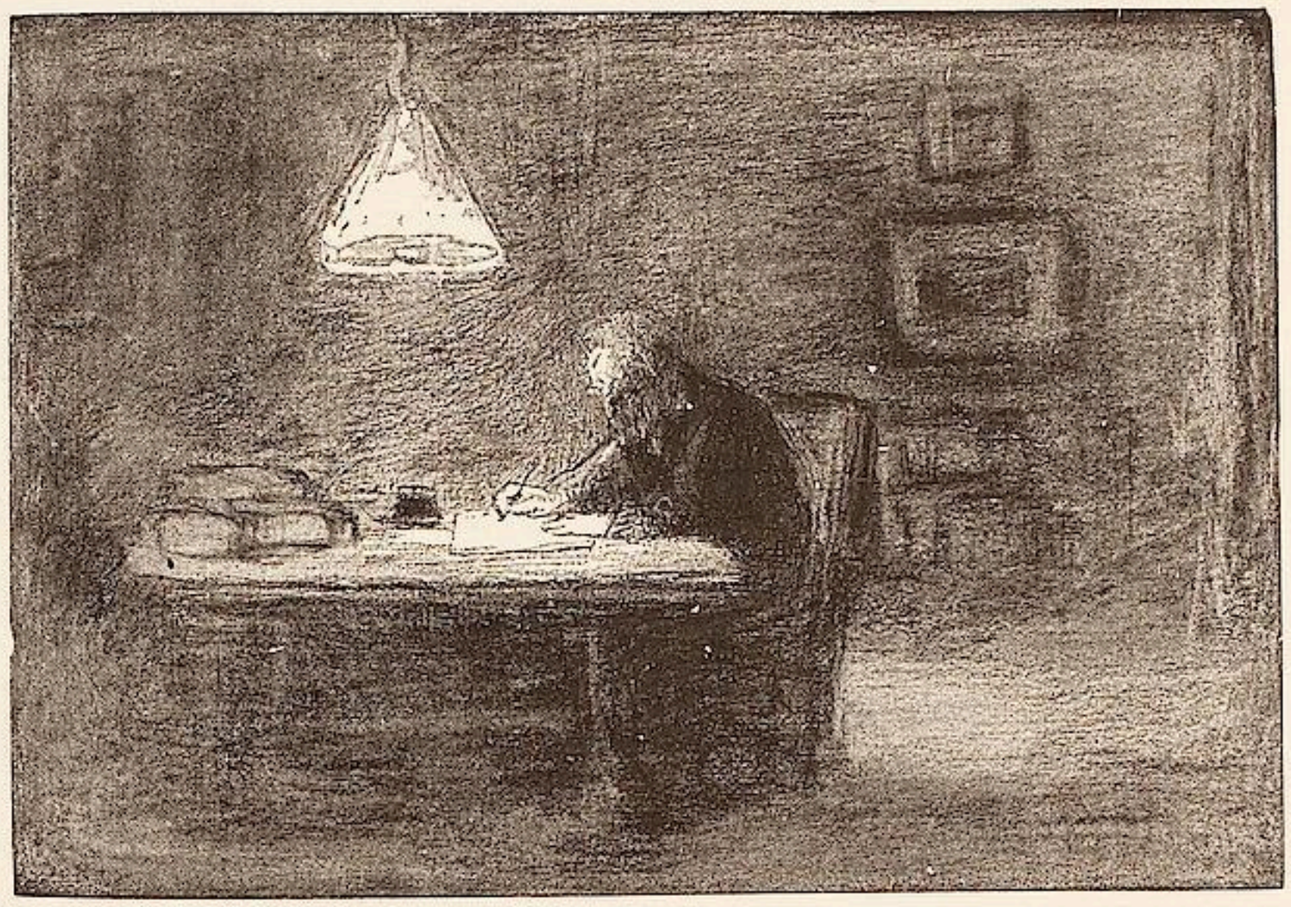
Auf dem engen Feld am Streitwagen Thutmosis IV. ist mit ebensoviel Kraft wie dekorativer Phantasie das Bild einer Schlacht gezeichnet, ihr rasendes Tempo mit ein paar gut verteilten Gespannen und menschlichen Figuren ausgedrückt. Die Sicherheit im Ornamentalen und im Vortrag unmerklicher Flächendifferenzen bezeichnet den Schüler der Ateliers von Der el-Bahri. Die Grössenunterschiede der Gespanne sind hier nicht perspektivisch zu fassen: Der Streitwagen des Pharao überragt die Wagen seiner Feinde. Die voreinandergeschobenen Formen nehmen nach „hinten" eher an Grösse zu. Der Ägypter berauscht sich in dieser Periode der Kunst an der ornamentalen Schönheit seines Lineaments, er vervielfältigt seine schwingenden Kurven zumal dort, wo Wiederholungen die Bewegung steigern. Ein strenger Parallelismus — der schärfste Protest gegen formale Willkür — ist eins ihrer wichtigsten Kunstmittel, das die Ägypter auch dichterisch vollkommen ausbildeten.

Der Feldherr Une erzählt seinen Sieg:

Dieses Heer ging glücklich und zerhackte das Land der Beduinen.
Dieses Heer ging glücklich und zerstörte das Land der Beduinen.
Dieses Heer ging glücklich und warf seine Burgen um.
Dieses Heer ging glücklich und schnitt seine Feigen und seine Weinstöcke ab.
Dieses Heer ging glücklich und warf Feuer in alle seine Dörfer.
Dieses Heer ging glücklich und schlachtete seine Truppen zu vielen Zehntausenden.
Dieses Heer ging glücklich und brachte Gefangene aus ihm mit — eine grosse Menge.

Die malerischen Fähigkeiten der Ägypter mögen hier nur einige Fragmente des Estrich aus dem Palast Amenophis II. beleuchten; die Qualität ihrer Zeichnung zwei kostbare Kalksteinstücke.

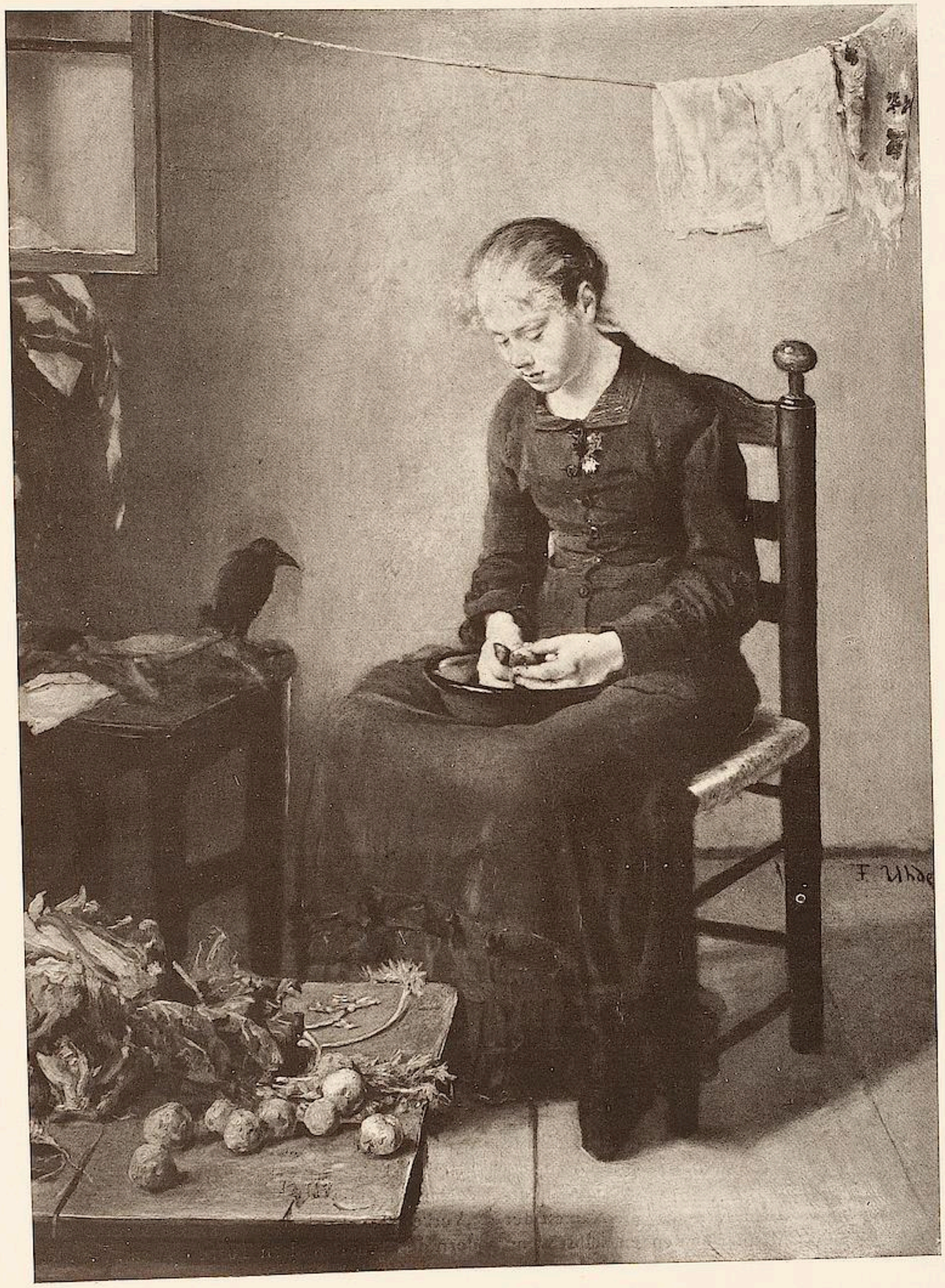
ESELHEERDE. KALKSTEIN. LEIDEN



CHRONIK

PAUL MEYERHEIM †

Paul Meyerheim ist am 14. September, im gesegneten Alter von dreiundsiebzig Jahren, plötzlich und ohne Krankheit, verschieden. Leicht wie das Leben war ihm der Tod. Alle guten Geister förderten früh seinen Aufstieg; kaum den Jünglingsjahren entwachsen, war er schon berühmt. Ein schönes Talent war ihm in die Wiege gelegt; ein trefflicher Vater, der handwerkstüchtige und gefällige Genremaler Friedrich Eduard Meyerheim, wachte behutsam über seinen Anfängen und gab ihm die Möglichkeit, noch in der Lehrzeit sich durch Reisen, zumal nach Frankreich, auszubilden; der Abgott des Stammhauses Meyerheim, Adolf Menzel, beriet die aussichtsreichen Versuche des jungen Paul und wurde der Duzbruder und Freund des Fertigen und Alternden. Meyerheim war voll Verstandeskühle und Skeptizismus – aber Menzel war seine schwache Seite; in der Neigung zu Menzel schlug sein Herz; er hat ihm eine rührende Treue gehalten, und vielleicht wird das kleine menzelianische Erinnerungsbuch, das zuerst in der „Deutschen Rundschau“ (Bd. 125 und 126, 1906) erschienen ist, seine Werke überdauern. Schade, dass seine Verehrung für Menzel nicht auch seiner Kunst die innere Richtung und Festigkeit geben konnte. Als ein beängstigend Reifer sprang dieser Künstlersohn in die Öffentlichkeit. In der „Zeitschrift für bildende Kunst“ kann man 1866 (S. 71) lesen: „Paul Meyerheim, den schon vor vier Jahren nur sein allzufrischer Taufschein schützte, hat sich diesmal die offizielle Anerkennung (das ist die kleine goldene Medaille) im Sturm erzwungen. Sechs Bilder von ihm in verschiedenen Genres zierten die Ausstellung, und alle zeugten gleichmässig von seiner glücklichen Originalität, seinem gesunden realistischen Gefühl, seiner meisterhaften Technik und seinem eminenten Farbensinn.“ Im selben Jahrzehnt veröffentlichte die „Gartenlaube“ eine Betrachtung über ihn, die den Titel führte: „Ein glücklicher Maler“ ... So frühzeitige und voreilige Meisterweihe ist gefährlich. Meyerheim bekam seinen Stempel, und dieser Stempel war sehr begehrt und hochbezahlt. Die reichgewordene Bourgeoisie der siebziger Jahre riss sich um ihn; er wurde ein Mittelpunkt, er wurde ein Liebling der Berliner und einer ihrer besten Witzbolde. Als Künstler aber stand der ursprünglich so begabte Mann noch mit siebzig Jahren dort, wo er mit vierundzwanzig Jahren gestanden hatte. Meyerheim erzählt sehr offenherzig in seiner Menzelschrift, einst habe der französische Porträtmaler Ricard zu ihm, dem vorwitzigen jungen Burschen, in Gegenwart Menzels gesagt: „Cher jeune homme, vous avez beaucoup de talent, mais il vous manque le sérieux.“ Dies Wort war gut und bezeichnet durchaus das Wesen dieser Künstlerlaufbahn. Und Paul Schlenther berichtet, aus Meyerheims eigenem Munde den radikalen Spruch vernommen zu haben: „'n oller Stiebel von Menzel ist mir lieber als de janze Sixtin'sche Madonna“. Aber Leben und Lehre war hier nicht eins. Dem Maler fehlte durchaus der Ernst vor der Natur – des Stiebels. Die ganze Tier-



FRITZ VON UHDE, MÄDCHEN IN DER KÜCHE

malerei ist bei ihm sozusagen in der Theorie stecken geblieben. Man kann als Tiermaler verschiedene Wege gehen: man kann die Instinkte und Leidenschaften der Bestie in persönlichen Visionen steigern, wie Delacroix und der Bildner Barye; das Tier kann im Künstler Reize der Farbe und Form befreien, – die Massigkeit und Fülle seines Wuchses, seine lebendigbewegte Kraft, wie es bei Landseer, Courbet, später bei Liljefors (in seiner ersten Periode) der Fall gewesen ist; man kann sachlich schöne Tieridyllen in eine wahrgeschaute Landschaft malen, wie es Troyon und Rosa Bonheur gethan; man kann sich mit einer trockenen Eleganz der Linie begnügen, wie Franz Krüger und Karl Steffeck in ihren Pferdestudien .... Keinen dieser Pfade betrat Meyerheim; er suchte letzten Endes nicht Anschluss an die Natur, sondern an die Literatur. Er war traditioneller Genremaler im Tierfach. Er verwickelte das Tier in Anekdoten, in lustige oder traurige oder tragikomische Geschichten, und in possenhafte oder melodramatische Theaterszenen. Die Kunst war ihm nicht Sorge und Arbeit, sondern nur ein „heiteres Spiel, ein Fest, das er sich selbst und seinem Herzen gab, in dieser rauh-barbarischen Wirklichkeit." Julius Elias.

MÜNCHEN

Aus der Hinterlassenschaft Fritz von Uhdes ist ein unbekanntes Bild ans Licht gekommen, das wir hier wiedergeben. Das Haus Georg Caspari in München hat dieses kleine Meisterwerk von einem entfernten Verwandten des Künstlers erworben. Die Entstehungszeit ist um 1883 anzusetzen. Die Malerei hat das grau-weisse, rieselnde Licht, das deutsche Licht der „Trommler-Übung" und stellt sich etwa zwischen die „lesende junge Frau" und die „holländischen Näherinnen" von 1885.

FRANKFURT A. M.

Unsere Glosse (im Juliheft) über den Abbruch der alten Mainbrücke ist in der Frankfurter Schriftstellern zugänglichen Presse ihrerseits wieder glossiert worden. Es ist der Nachweis geführt worden, dass die Brücke in ihrer alten Gestalt nicht mehr genügte und dass etwas geschehen musste. Dass ist hier gar nicht bezweifelt worden, es ist nur beklagt worden, dass nicht das Rechte geschieht. Weiter sind wir gefragt worden, wie es käme, dass wir der Stadt nicht einen gangbaren Weg gezeigt hätten, wenn es „mehr als einen Weg gegeben hätte, die ehrwürdige, charaktervolle Brücke zu erhalten und dem Verkehr doch Genüge zu thun". Darauf ist zu antworten, dass es nicht unseres Amtes ist, einer Stadtverwaltung Bauprojekte zu liefern oder die Namen der – wenigen – befähigten Männer zu nennen, selbst wenn einem diese Namen auf den Lippen liegen. Für jede noch so schwierige — auch für diese nicht einfache — Bauaufgabe giebt es Lösungen, wobei die Pietät sowohl wie das Bedürfnis zu ihrem Recht kommen, wenn man einen Baumeister von genügender Kühnheit beruft. Dieses ist es, was man in Frankfurt scheinbar nicht weiss: dass nur die kühnste Baumeistergesinnung die rechte Lösung findet, dass es zur rechten Pietät jener Künstler bedarf, die am meisten wagen.

Eine Anekdote: als am Pariser Platz in Berlin anstelle des Palais Redern von Schinkel ein modernes Hotel errichtet werden sollte, wandten sich die Bauherrn zuerst an Alfred Messel. Dieser sagte nur unter der Bedingung zu, dass er die alte Schinkelsche Fassade erhalten dürfe. Wie man weiss, war Messel, der Erfinder eines neuen Warenhaustyps, ein grosser Praktiker. Er hielt es also für möglich, in das schöne alte Palais ein modernes Hotel hineinzubauen und in dieser Weise Bedürfnis und Pietät zu vereinigen. Messel trat zurück, weil die Bauherren der Pietät die Rentabilität in keinem Punkte opfern wollten. Und Berlin ist um eines seiner schönsten Bauwerke ärmer.

Dass die Frankfurter Stadtverwaltung — deren Grosszügigkeit und Tüchtigkeit nach anderer Richtung nicht bezweifelt werden soll – nicht versteht, was eigentlich Stadtbaukunst im grossen Stil ist, beweist ein Gang durch die Stadt. Frankfurt hat sich mächtig „entwickelt", aber es ist aus einer der charaktervollsten deutschen Städte in wenigen Jahrzehnten eine der hässlichsten geworden. Hässlich in dem Sinne wie Berlin hässlich ist. Übrigens denken nicht nur Fremde so. Uns hat, unter anderen, ein hervorragender Bürger Frankfurts auf jene Glosse hin einen erregten Brief geschrieben, aus dem wir einige Sätze abdrucken wollen. In diesem Fall haben wir selbst das beanstandete Bauwerk nicht gesehen und enthalten uns natürlich des Urteils. Uns will hiernach aber scheinen, als ob der Fehler im System, nicht in vereinzelten Missgriffen läge. Der Frankfurter Bürger schreibt:

„Dieselben Monate, in denen die Mainbrücke fast bis auf den letzten Stein abgetragen wurde, haben ebenso rüstig ein echt neuzeitliches Gebilde der Vollendung entgegengeführt, das das andere weltberühmte Wahrzeichen der alten Stadt Frankfurt in seiner Wirkung geradezu schamlos beeinträchtigt, vielleicht sogar sein Dasein bedroht. Neben den Eschenheimer Turm hat man nämlich ein „Gross-Frankfurt" benachbartes modernes „Vergnügungsetablissement" grossen Stils hingepflanzt, dessen widerlichem Zweck die äussere Form durchaus entspricht. Dabei ist die an dieser lebhaften Stelle der Stadt um den Turm herum entschieden bemerkbare Enge nicht im geringsten gemindert worden und man wird sich nach dem, was in unserem Gemeinwesen möglich ist, keineswegs darüber wundern dürfen, wenn darum in einigen Jahren die Rathausgewaltigen dem „Verkehr" nicht diese neue gelbe Scheusslichkeit, sondern den schönen alten Turm opfern ... „Kunst und Künstler" wird diese Missetat noch viel unbedenklicher rügen dürfen. Sie ist ein offenkundiges Zeichen systematischer und sinnloser Zerstörungssucht. Denn hier galt es nicht einmal einen problematischen Osthafen ‚rentabel' zu machen." K. Sch.

WIEN, PALAIS PALLAVICINI

KUNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Nachdem seit Beginn des Krieges das Münchener Kunstleben in einer ganz erstaunlichen Weise jeder Regung entbehrte, so dass mehr als ein volles Jahr an dieser Stelle darüber zu berichten sich erübrigte, scheint sich langsam ein Zurechtfinden auf den altbegangenen Pfaden ereignen zu wollen. Die *Galerie Heinemann* veranstaltete aus eigenem und privatem Besitz eine Ausstellung von Meisterwerken der Münchener Malerei 1860—1880, die sich zwar mit den ausgezeichneten Ausstellungen der Diez- und Pilotyschule nicht entfernt messen konnte, aber doch eine Bereicherung an Materialkenntnis aus diesem unerschöpflichen Gebiet verschaffte und mit einzelnen Bildern von Leibl, Lier, Spitzweg allen Ansprüchen gerecht wurde. Leibls Bildnis der Frau Gentz, aus dem Besitz des Münchener Rathauses zum erstenmal gezeigt, vereinigt den Emailglanz eines durch die Leuchtkraft der gelblichweissen Epidermis verjüngten und geglätteten Altweiberkopfes mit einem von holbeinischer Grösse erfüllten Persönlichkeitsgefühl, das fast schon wieder zum Typus emporsteigt. Es giebt wenige Bildnisse alter Frauen gleich diesem, dessen Augen schon wie im Erlöschen alles Lebens stehen zu bleiben scheinen. Einem solchen Meisterwerk suchten vergeblich andere Bildnisse der gleichen Zeit nahe zu kommen. Als wichtig für die Geschichte der Münchener Kunst ist ein Gruppenbild aus der „Allotria“ von Ernst Zimmermann zu erwähnen. Eine Anzahl von Arbeiten Ludwig von Hagus, der zwischen der Lindenschmit- und der Pilotyschule steht, forderte neuerdings zur Beachtung dieses verschollenen Künstlers auf.

In der *modernen Galerie* ist soeben die seit langem vorbereitete, infolge des Krieges aber immer wieder verschobene Gedächtnisausstellung für Philipp Helmer eröffnet worden. Angesichts dieses Werkes, das leider nicht vollständig aufgezeigt werden konnte, ergab sich eine überraschende Ähnlichkeit des Schaffens zwischen Helmer und Theodor Alt. Diese zweite Staffel des Leiblkreises, der wir auch Duveneck zuzuzählen haben,

beginnt sich endlich zu sondern, und das kommt Leibl selber zugute. Ein schönes Damenporträt des Museums in Elberfeld, bisher anonym, kann nunmehr Helmer zugewiesen werden, und es ist zu hoffen, dass der vergessene Meister neben Alt zu Ehren gelangt. Helmers Malerei ist ateliermässiger empfunden und zur Ausführung gelangt, andererseits technisch mit stärkerer äusserlicher Bravour geschaffen als jene Leibls, sie nähert sich daher gelegentlich den Bildern des frühen Trübner und steht eigentlich in der Mitte zwischen Lindenschmit und den Angehörigen der Diezschule hier, den engeren Genossen Leibls dort. Sein Bestes giebt Philipp Helmer als Bildnismaler. Es ist besonders lehrreich, sein Porträt des bekannten Modells Sicherer mit dem vielgerühmten Kopf, den Leibl geschaffen hat, zu vergleichen. Spätere Arbeiten haben Helmer ganz der stimmungsgemäss aufgefassten Interieur- und Landschaftsmalerei zugeführt, deren koloristische Lebendigkeit nicht immer den sonst von ihm angestrebten realistischen Prinzipien entspricht, aber sich zweifellos neben allem zu halten vermag, was zwischen 1875 und 1885 von den hochgefeierten Grössen der Münchener Genre- und Historienmalerei und ihren oftmals begabteren Schülern angefertigt worden ist. U.-B.

✲

BERLIN

Zugunsten des Roten Kreuzes ist im Lichthof des *Kunstgewerbe-Museums* die Ausstellung einer Auswahl von Aquarellen veranstaltet worden, die der Königlichen Hausbibliothek gehören. Die Sammlung umfasst etwa 3600 Blatt, ausgestellt sind aber nur 700 Beispiele. Es handelt sich ausschliesslich um Darstellungen von Stadtansichten oder von Landschaften, die durch Baulichkeiten merkwürdig geworden sind. Angelegt ist die Sammlung von Friedrich Wilhelm dem Vierten. Welche Absichten sie geschaffen haben, erklärt der von Bogdan Krieger geschriebene Führer mit folgenden Worten:

„Abgesehen von dem Bestreben des Königs, ihm empfohlenen Malern Förderung zuteil werden zu lassen, lag ihm daran, seine architektonischen Neuschöpfungen in Berlin und Potsdam und die Inneneinrichtung der von ihm bewohnten Räume, ferner den unter seiner Regierung in Angriff genommenen Weiterbau des Kölner Domes sowie manches andere historisch bedeutende Bauwerk Deutschlands im Bilde zu besitzen. Dann aber wollte er auch landschaftlich schöne und ihm und seiner Gemahlin durch einmaligen oder wiederholten Besuch lieb gewordene Gegenden, zumal aus der bayerischen Heimat der Königin und aus dem von ihr oft aufgesuchten Salzkammergut, zur Erinnerung im künstlerischen Bilde festgehalten wissen. Die Herkunft einzelner Bilder aus Wien und seiner Umgebung und aus Dresden erklärt sich durch die Verwandtschaft des Königspaares mit den dort regierenden Häusern; die Gemahlinnen Kaiser Franz I. von Österreich und des Königs Johann von Sachsen waren Schwestern der Königin.“

Worin der Wert des Ausgestellten besteht, wird einem deutlich, wenn man sich dabei ertappt, dass man an den Landschaften und Städtebildern aus Bayern und Österreich ziemlich teilnahmslos vorübergeht, dass man interessiert aber vor den Darstellungen aus Berlin und Potsdam verweilt. Die Teilnahme ist, wie sich zeigt, nicht künstlerischer Art, sie bezieht sich durchaus auf die Gegenstände: sie ist historisch topographischer Natur. Darum ist einem auch eine Eigenschaft lieb, die alle Blätter gemeinsam haben und die sie künstlerisch unpersönlich macht: die fleissige und oft sogar ängstliche Genauigkeit, womit die Architekturen in ihren Gärten und Landschaften, die Innenräume mit ihren Deckenmalereien, Tapeten und ihrem Mobiliar, die Stadtansichten mit allen historischen Details gegeben sind. Denn diese Genauigkeit erzählt mit überzeugender Sachlichkeit, wie alles war. Der künstlerische Anspruch wird von den Malern, von den Ed. Biermann, Ed. Gärtner, Gregorovius, Kloss, Hintze, A. von Arnim, Marohn, Lompeck, Schlegel, Schinkel und allen den anderen kaum erhoben. Nicht einmal von dem besten Architekturmaler jener Zeit, von Carl Graeb. Die nazarenisch spitze Ausführlichkeit ist mehr kunstgewerblich gemeint. Was aber nicht verhindert, dass es heute kaum noch künstlerisch gebildete Handwerker giebt, die so getreue Wiedergaben fertig bringen. Der Hinweis auf die Photographie, der inzwischen das noch Genauere gelungen sei, trifft nicht zu. Einmal fehlt der photographischen Aufnahme die Farbe und daneben giebt das Halbkünstlerische, das Lyrische und Liebevolle in all der Gegenständlichkeit, diesen Aquarellblättern einen feinen intimen Reiz, der der mechanischen Reproduktion immer fehlt. Unterricht in der Heimatslehre kann nicht geistvoller und stimmungsvoller erteilt werden, als es durch diese Sammlung nun geschieht. Da ist alles so reinlich beieinander, es ist so angenehm konventionell, alles atmet Zufriedenheit und ist doch voller Reserve; und hier und da bricht dann auch wohl einmal in einem Detail etwas Künstlertemperament durch. Die Maler und Zeichner, die alle aus dem Architekturatelier zu stammen scheinen, erheben so gar keine Ansprüche und haben doch so vieles gelernt. Sie alle freuen sich sichtbar ihres zarten Gepinsels und ihres mit Reissschiene und Ziehfeder hantierenden Fleisses, es genügt ihnen die Ideen des Baumeisters und des Tapezierers zu verewigen und etwas grün-blaue Natur hinzuzufügen. Die künstlerische Romantik besteht darin, dass die märkischen Schlossbauten in Farben der südlichen italienischen Natur gekleidet worden sind, dass die brandenburgischen Seen ins Blaue geraten, als seien sie der Gardasee, und die Architekturen ins Gelblich-Bläuliche

des von einer griechischen Sonne beleuchteten antiken Marmorgebälks. Man blickt schliesslich gar nicht mehr auf die Künstlernamen und ist beinah unangenehm enttäuscht, wenn Einzelpersönlichkeiten wie der virtuose Berliner Ed. Hildebrandt oder der geistreich feine Wiener Rudolf von Alt mit Arbeiten hervortreten, in denen der Blick vom Was mehr auf das Wie hingelenkt werden soll. Eben darum sind auch einige Arbeiten von Menzel deplaziert. Sie fordern zum künstlerischen Genuss auf, der etwas ganz anderes ist, als dieses belebte Promenieren — gewissermassen mit dem Bädecker in der Hand — durch die deutschen Kulturstätten des neunzehnten Jahrhunderts. Das Beste, was man von dieser sorgfältigen Ausstellung sagen kann, ist dieses: man lernt die spröde Epigonenkultur des vorigen Jahrhunderts, man lernt vor allem die kühle, gouvernementale Hohenzollernkultur wieder einmal von ihrer liebenswürdigen Seite kennen und empfindet mit einer Art von poetischer Verwunderung den Kontrast zwischen dem Deutschland, das jetzt im Getöse eines Weltkrieges an erster Stelle steht, und dem stillen klassizistischen Preussen Friedrich Wilhelms des Vierten. K. Sch.

NEUE BÜCHER

KRIEGSZEICHNUNGEN

Die Opfer, 10 Steinzeichnungen von Hermann Ebers. München, Goltz-Verlag.

1914. Zwölf Lithographien von René Bach. München, Goltz-Verlag.

Kriegsbilderbogen Münchner Künstler. Lithographien, koloriert. München, Goltz-Verlag, 1914.

Klabund-Seewald, Kleines Bilderbuch vom Krieg. München, Goltz-Verlag, 1914.

Hinter den Heeren, 11 Original-Lithographien von Erich Thum. München, Goltz-Verlag, 1914.

Kriegserlebnisse, 10 Original-Lithographien von Hermann Goebel. Verlag Gebr. Buck, Mannheim.

Im Zeichen des Krieges, 8 Steinzeichnungen von Edm. Schaefer. Komm.-Verlag von Gustav A. Rietzschel, Leipzig.

Aus Ostpreussens Not von Bruno Bielefeldt. Herausgegeben vom Dürerbund, Verlag Georg D. W. Callwey, München.

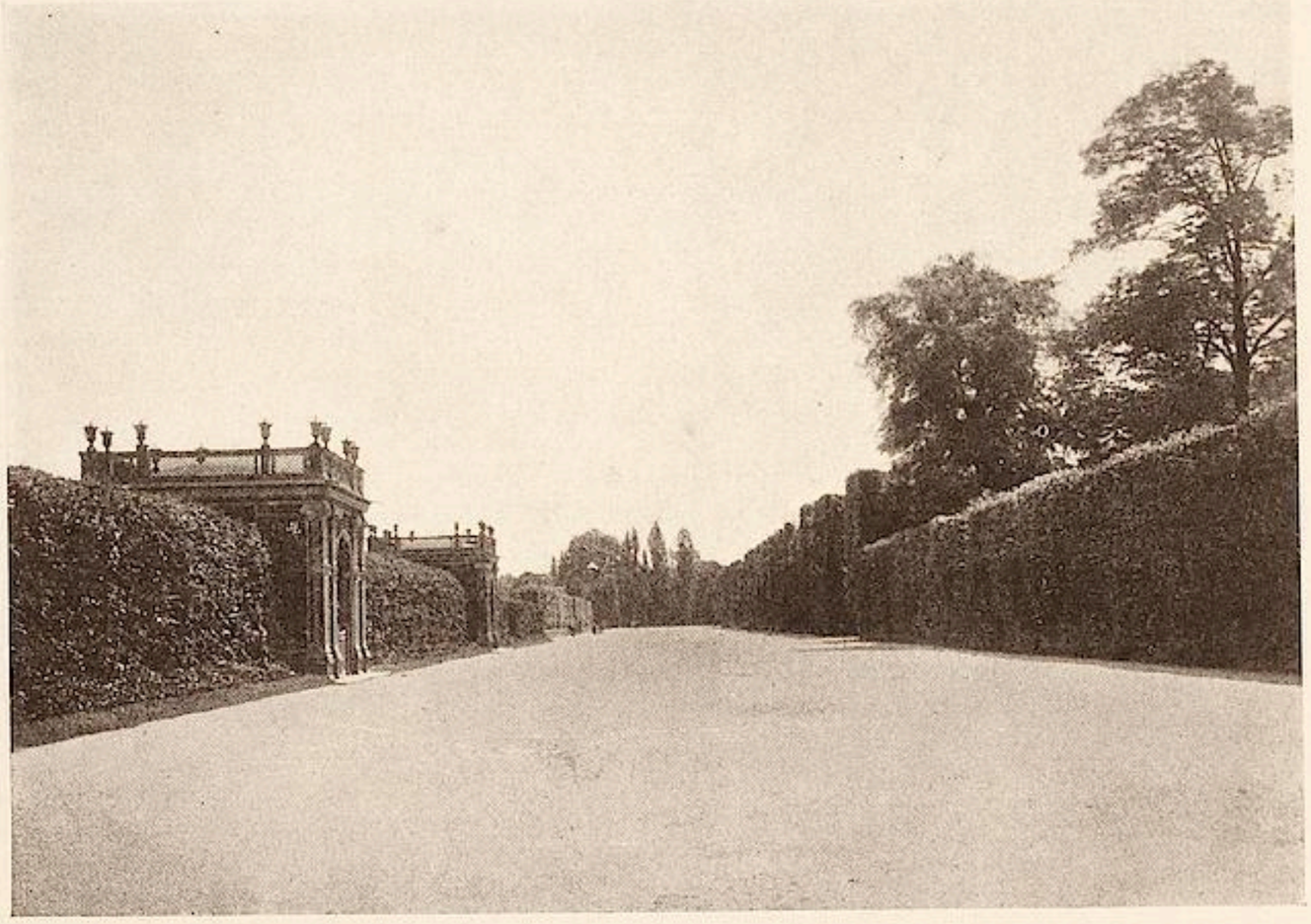
Aus Galizien und Polen, 14 Steinzeichnungen vom östlichen Kriegsschauplatz von Max Bucherer. Verlag Ernst Reinhardt, München.

Robert Haug, Kriegsbilder von einst, herausgegeben vom Kunstwart. Verlag Georg D. W. Callwey, München.

Beim Durchlesen dieser Liste wird es auffallen, dass sich die Kriegszeichner fast all der Lithographie bedienen. Und zwar der Lithographien grossen Formats. Es zeigt sich wieder, dass die Steinzeichnung so recht die graphische Technik der Aktualität ist. So war es schon zu Daumiers politisch bewegten Zeiten und so ist es heute wieder, wo der grosse Krieg so viele Zeichenstifte in Bewegung setzt. Eine künstlerische Wiedergeburt der Lithographie ist allerdings noch nicht die Folge gewesen. Die Technik ist ihrer Bequemlichkeit, Wohlfeilheit und malerischen Wirkungskraft wegen ergriffen worden, das Talent aber hat sie nicht fördern können. Alle die oben angeführten Mappenwerke sind aus der Erregung der Zeit heraus entstanden und in der Hoffnung, der neue grosse Stoff würde auch die künstlerische Handschrift gross geraten lassen. Das ist natürlich nicht eingetroffen; es konnte nicht sein, weil ein neuer Stoff Talent nicht hervorrufen kann, weil, im Gegenteil, das Pathos der Zeit zu einer gar zu summarischen Pathetik auch der Kunstform verführt und weil die Künstler dem gewaltigen Stoff viel zu nahe stehen, als dass sie ihm gegenüber frei werden könnten. Es ist weiterhin bezeichnend, dass sich die eigentlich bedeutenden deutschen Zeichner der Gegenwart an diesen Veröffentlichungen nicht beteiligt haben. Aber selbst wenn es der Fall wäre, würde das Resultat noch problematisch sein müssen. Eine Anzahl von Kriegslithographien in der „Kriegszeit“ von namhaften Künstlern, hat allwöchentlich den Beweis geliefert. Diese Veröffentlichungen gehören der Mehrzahl nach den ersten Kriegsmonaten an, jener Zeit, als die Wellen noch hoch gingen und jedermann irgendwie aus der gewohnten Bahn gerissen war. Einer späteren Zeit wird es weiterhin wahrscheinlich auffallen, dass in allen diesen Blättern nirgends eine sachliche Abschilderung von Krieg und Kampf versucht worden ist, sondern dass alle Zeichner die Aufgaben mehr oder weniger symbolisch-allegorisch genommen haben. Sie alle haben die Idee, das Gefühl des Krieges malen wollen. Dabei sind sie dann wie von selbst, und im Gegensatz zu den Schlachtenmalern nach 1870, ins Dekorative geglitten. Und dieses wieder leitet unmerklich hinüber zum Kunstgewerblichen und Ornamentalen. Diese Erscheinung hängt auch mit dem Entstehungsort zusammen: der Mehrzahl nach sind die

Arbeiten in Münchener Verlagen erschienen. Daher das Vorherrschen eines atelierhaften, dekorativen Expressionismus. Die künstlerische Ausbeute ist, alles in allem, gering; doch kann man sich vorstellen, dass historisch interessierte Sammler alle diese Kriegszeichnungen systematisch sammeln, um davon die Stimmung dieser merkwürdigen Zeit abzulesen und um Vergleichsmaterial für später zu gewinnen. Nach zehn Jahren werden diese und alle ähnlichen Publikationen eigentümlich auf uns wirken. Möge das Lächeln, womit wir diesem künstlerisch nicht realisierten Kriegspathos in jenen Tagen wahrscheinlich gegenüberstehen werden, dann aus dem Bewusstsein eines entschieden gesteigerten Könnens kommen!

Karl Scheffler.



SCHLOSS SCHÖNBRUNN, ERSTE QUELLE

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Führer durch das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Lübeck von Karl Schaefer.

Heimatgrüsse an unsere Soldaten. Herausgegeben von Alfred Fischer. Verlag W. Giradet, Essen-Düsseldorf.

Rudolph Tegners Søile Portel. Kopenhagen, Egmont H. Petersens.

Ist Bayreuth eine nationale Kunststätte? von Reinhard Vieweg. Bruno Volger Verlag, Leipzig.

Polens Malkunst von Berta Zuckerkandl. Wien, H. Goldschmiedt.

VIERZEHNTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESEH.
11.DEZ.19'5

Jahrgang XIV

Heft III

KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

JAHRGANG XIV, HEFT III

DEZEMBER 1915

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT III

AUFSÄTZE

Seite

Karl Scheffler: Menzel 111
August L. Mayer: Grecos Gotik 133
Briefe Menzels an einen Sammler 147
Berliner Sezession 151
Chronik: Die Neubauten auf der Museumsinsel, Gegenrede, P. A. B. Widener †, Kurt Schäfer †, Max Uth 158

ABBILDUNGEN

Adolf Menzel: Dr Eitner 110
—: Major von Leithold 113
—: Reiter, Zeichnung 114
—: Frau Karoline Meyerheim 115
—: Flusslandschaft, Zeichnung 116
—: Atelierwand 117
—: Die Marquise von Pompadour, Zeichnung 118
—: Kinderbildnis, Zeichnung 119
—: Im Konzert 120
—: Bleistiftzeichnung 121
—: Volksredner 122
—: Rüstungen 123
—: Der „Wigwam“ auf der Weltausstellung in Wien 125
—: Erinnerung an den Garten des Luxembourg 126
—: Missionsgottesdienst in der Buchenhalle bei Kösen 127
—: Das Théâtre Gymnase 129
—: Beethovens Sterbezimmer, Zeichnung . 130
Adolf Menzel: Landschaft 131
—: Vignette 132
Die Ausgiessung des hl. Geistes. Byzantinische Skulptur 133
Portal von St. Peter in Moissac 134
El Greco: Die Ausgiessung des hl. Geistes . 135
Maria und Johannes, Byzantinisches Wandbild 136
El Greco: Golgatha 137
Die hl. Petrus und Simon. Byzantinisches Wandbild 138
El Greco: Der Hl. Petrus 139
Die törichten Jungfrauen. Byzantinisches Wandbild 140
El Greco: Die heilige Katharina 141
Ein Apostel. Byzantinisches Wandbild . . 142
El Greco: Ausschnitt aus dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“ 143
Widmungsmosaik aus Ravenna 144
El Greco: Himmelfahrt Mariä 145
—: Anbetung der Hirten 146
Willi Jaeckel: Sturmangriff 147
—: Damenbildnis 149
Ernst Oppler: Interieur 150
Lovis Corinth: Obststilleben 151
Wolf Röhricht: Landschaft 152
Lovis Corinth: Potiphars Weib 153
Hans Thoma: Sommertag in Marxzell . . 154
Fritz Schider: Dame mit Kind 156
Karl Strathmann: Frühling 157

ASIATISCHE KUNST

ALTE KUNSTWERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTRASSE 10

Soeben erschien:

KATALOG 13:
Moderne Originalgraphik: Radierungen, Lithographien, Holzschnitte und Kunsthandbücher, sowie Original-Handzeichnungen moderner Künstler.

NACHTRAG ZU KATALOG 13:
Alte und neue Kunstblätter, Seltenheiten aus dem 18. Jahrhundert, illustrierte Werke.

KATALOG 14:
Alte und neue Buchkunst, Seltenheiten und Erstausgaben aller Gebiete.

Kataloge nur auf Verlangen.

F. W. Haschke * Leipzig
Buch- und Kunstantiquariat
Wettinerstraße 7 — Fernruf Nr. 14161 (Nebenstelle)

ADOLF MENZEL, DR. EITNER. FARBIGE KREIDE. 1848

Kunst und Künstler

MENZEL

VON

KARL SCHEFFLER

Die hundertste Wiederkehr des Tages, an dem Menzel den Deutschen geboren worden ist, giebt willkommenen Anlass, wieder einmal die Kunst dieses merkwürdigsten und bedeutendsten deutschen Malers im neunzehnten Jahrhundert zu betrachten. Um so mehr als eine abschliessende Wertung noch nicht vorliegt und das Urteil noch schwankt. Die hier folgende Untersuchung ist einem in diesen Tagen erscheinenden Buch über Menzel entnommen, worin ich versuche, das Ganze dieser eindrucksvollen Persönlichkeit, dieses umfangreichen, über Höhen und Tiefen sich erstreckenden Lebenswerkes kurz darzustellen.* Die Beschäftigung mit Menzel ist eine der wenigen Arbeiten über Kunst, die in dieser Kriegszeit nicht an Reiz verlieren. Denn der Umstand, dass Menzel in einem wichtigen Kriegsjahr der deutschen Geschichte geboren wurde und dass sein Geburtstag sich zum hundertsten Mal in einer für uns entscheidenden Kriegsepoche jährt, hat etwas Gleichnishaftes. Nicht nur, weil Menzel der Zeichner und Maler des preussischen Kriegsgeistes, der Verherrlicher des Kriegshelden Friedrich gewesen ist, sondern vor allem, weil die Natur Menzels in hohem Masse jene Eigenschaften enthalten und in Kunst verwandelt hat, die als nationale Energien anzuschauen und zu bewundern wir heute von Tag zu Tag genötigt werden. Menzels Gestalt verblasst nicht, wenn sie vor die grossen Ereignisse gestellt wird; sie scheint vielmehr mit diesen Ereignissen unsichtbar in Wechselwirkung zu stehen.

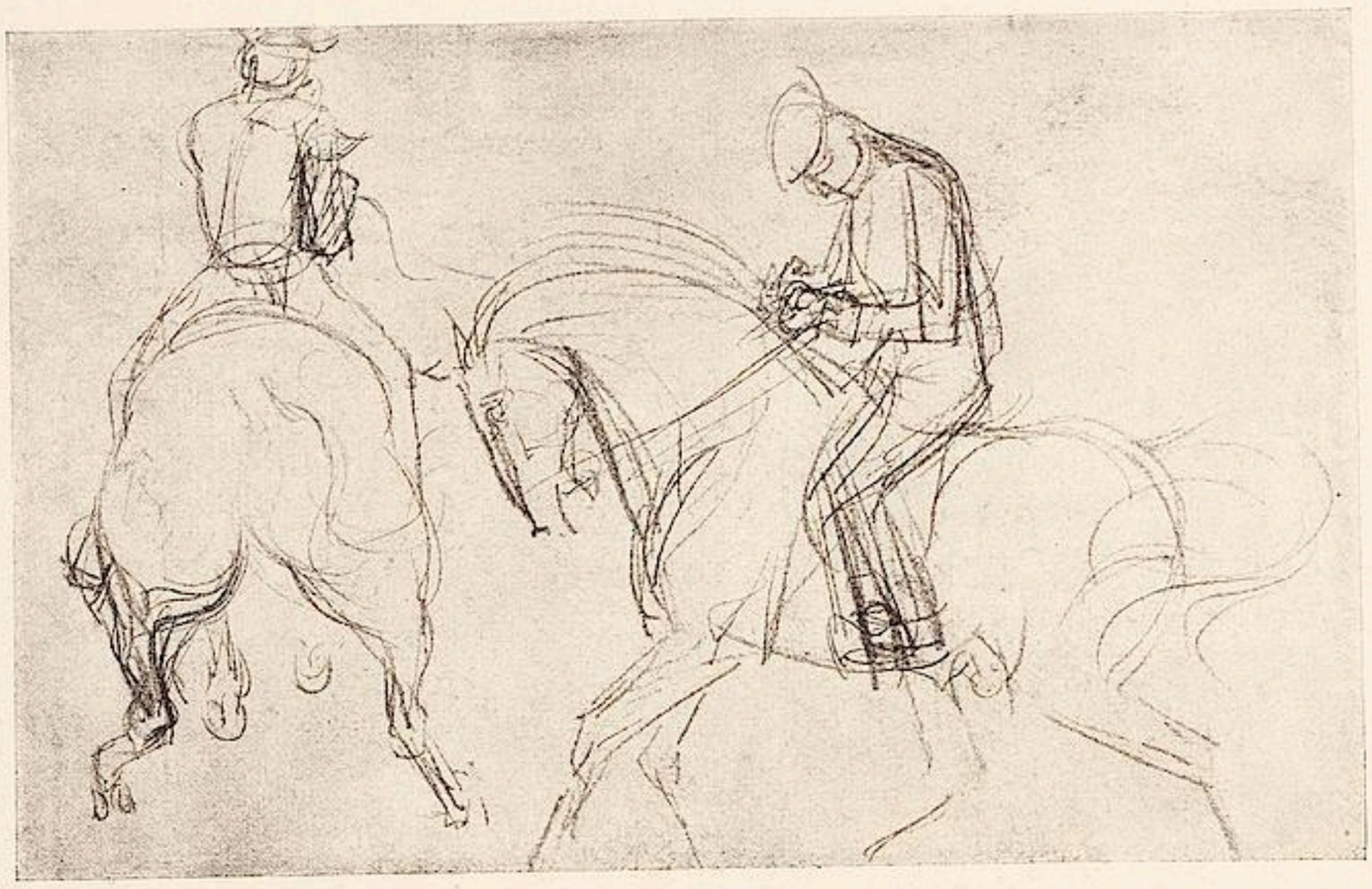
Da die folgenden Seiten einem Buch entnommen sind, darf der Leser nur Fragmentarisches erwarten. Wenn meine Gründe aber gut, meine Anschauungen richtig sind, wird auch das Fragment wie ein Ganzes wirken. Denn wie in allen Teilen eines Kunstwerkes die ganze Kunst sein soll, so soll auch in den Teilen eines Buches die Ideen des Ganzen irgendwie, und sei es zwischen den Zeilen, enthalten sein.

* „Menzel, Das Leben — das Werk." Bei Bruno Cassirer, Berlin.

Menzels Genie war auf Gedeih und Verderb an zwei Fähigkeiten geknüpft, die man als die Hauptfaktoren seiner Kunst überhaupt bezeichnen kann: an das Handwerk und an den Geist.

Das Handwerk erscheint bei Menzel wie eine sich selbst bezweckende Kraft. Grosse Handwerker sind alle Meister der Malerei in ihrer Weise gewesen, alle haben nach dem Rat des alten Ingres gehandelt, immer noch für einen Groschen Handwerk hinzuzuerwerben, wenn sie auch noch so reich daran seien; für keinen aber ist das Handwerk so sehr ein Ding an sich gewesen wie für Menzel. Für die meisten grossen Maler war das Wesentliche immer das Erlebnis der Anschauung; das Handwerk schuf dann eine Sprache, um dieses Erlebnis künstlerisch zu realisieren. Sie wollten die Schönheit, das Charakteristische, die Bewegtheit des Lebens, das Monumentale oder sonst eine bedeutende optisch-geistige Wirkung; das Handwerk stand im Dienste ihres allgemeinen Künstlertums. Menzel jedoch hat nichts mittels des Handwerks gewollt, sondern er wollte das Handwerk selbst. Für ihn war des Könnens Preis das Können. Es ist, als sei er auf die Welt gekommen, um Schwierigkeiten zu bewältigen, die er sich selbst erst schuf. Als Knabe von zwölf und dreizehn Jahren schon, in welchem Alter das Talent sonst phantastisch zu schwelgen liebt, war es sein Ehrgeiz, kleine Meisterzeichnungen nach Köpfen, Händen und Füssen herzustellen. Als seine Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen vom „Altgesellen" Schadow in der „Vossischen Zeitung" hart gescholten wurden, verteidigte er diese Produkte schöpferischer Phantasie mit dem Hinweis auf die Gründlichkeit seiner Studien. Von dem Augenblick an, wo er sich morgens erhob, war er bis zur letzten Arbeitsminute, wie ein Jäger auf dem Anstand, zeichnend hinter den Objekten und Motiven her. Nicht weil er so viel Studienmaterial brauchte, sondern weil es seine Leidenschaft war, alles, was er sah, künstlerisch als Handwerker zu beherrschen und sich zu unterwerfen. Er ging weit über das hinaus, was Chodowiecki unendlich anmutig von seiner eigenen Arbeitsweise erzählt hat. Denn neben dem lächelnden Eifer Chodowieckis erscheint Menzels Zeichenfleiss fast wie wütende Monomanie. Er warf der Natur keinen Kuss zu, sondern packte sie mit festem Griff. Unheimlich mutet schon die Thatsache an, dass er mit beiden Händen zugleich zeichnete. Es giebt von ihm ein Porträt — möchte man sagen — seiner rechten Hand, das er mit der Linken gezeichnet hat. Und unabsehbar ist die Menge seiner Zeichnungen. Es besitzt die Berliner Nationalgalerie allein über siebentausend Zeichnungen, und das ist nur ein Teil dessen, was existiert; denn Menzel hat fünfundsiebenzig Jahre lang immer und überall gezeichnet, bei jeder passenden und auch unpassenden Gelegenheit. Er verlangte von sich selbst das fast Übermenschliche. Meyerheim erzählt in seinen Erinnerungen einige Beispiele, wo dieser Eifer ins Amüsante hineinspielt. „Eines Tages zur Speisestunde" — während eines Aufenthalts in Hofgastein — „liess der Gast ungewöhnlich lange auf sich warten. Die ganze Familie schaute mit Ferngläsern aus allen Fenstern nach ihm aus, und allen knurrte der Magen. Da endlich erspähte man ihn auf der Landstrasse. Schnell die Suppe aufgetragen, hiess es, er kommt. Diese stand schon einige Zeit auf dem Tische, aber wer nicht erschien, war Menzel. Als man nochmals lange gewartet, wurde die Familie besorgt und fürchtete, dass ihm ein Unglück zugestossen. Man eilte auf die Landstrasse und fand ihn wohlbehalten an einem Chausseegraben sitzend, damit beschäftigt, seinen verstaubten Stiefel mit der umgekrempelten Hose zu zeichnen." — „Beim Frühstück im Freien (in Kissingen) beobachtete und zeichnete er die Spatzen und Finken, die Gartenbank, Sträucher und Palmenbäumchen, und wenn sich gar nichts anderes bot, die an die Tische gelehnten Stühle." — „Als 1871 der Jubel Berlin durchtoste, sassen die Künstler mit ihren Familien in den Fenstern der alten ehrwürdigen Akademie. Einige dieser Fenster beleuchteten die Antikenklasse, die Menzel, um das Warten angenehm zu verkürzen, natürlich sofort benutzte. Die Schüler hatten in dieser Klasse eine niedliche kleine Maus durch Leckereien sehr zutraulich gemacht. Das Mäuschen hielt den zeichnenden Mann wohl für einen Schüler und näherte sich ihm. Menzel liess nun von der Antike ab, studierte und zeichnete sofort das reizende Modell und belohnte es durch Stückchen von seinem Frühstück. Darüber hätte er beinahe das um den Kaiser jubelnde Deutschland versäumt. Erst im allerletzten Augenblick trennte er sich von der Maus, die, vom Hurraschreien erschreckt, sich zurückgezogen." — Wenn Menzel mit Kollegen zusammen zeichnete, so vergass er Zeit und Ort, Essen und Trinken und brachte die Hungernden zur Verzweiflung. Man braucht auch in seinen Zeichnungen nur flüchtig zu blättern, um zu erkennen, dass es eigentlich nichts Sichtbares

AD. MENZEL, MAJOR VON LEITHOLD. 1850. WASSERFARBEN



AD. MENZEL, REITER. BLEISTIFTZEICHNUNG UM 1860 (?)

giebt, woran er sich zeichnend nicht versucht hat. Da sind Köpfe, Hände, Bewegungsmotive, Verkürzungen und Wendungen, Innenräume, Landschaften, Architekturen, Tausende von Uniformstudien, Röcke, Sättel, Steigbügel, Degengriffe, Troddeln, Stiefel, Sporen, Helme, Mützen und gestickte Verzierungen. Vieles mit erläuternden Notizen und genauen Grössenangaben versehen. Der Leser, der Schläfer, der Raucher, der Reiter, der faul Ruhende und grotesk Gestikulierende — alle wurden sie zu Objekten des Stiftes; in der Droschke wurde der Rücken des Kutschers gezeichnet, in der Eisenbahn das Kleid der Dame gegenüber notiert, in Konzerten wurden die Musiker, die Zuschauer und der Saal gezeichnet, bei einem Ausflug skizzierte Menzel die Landschaft, den Kahn, die Gesellschaft und einen tot im Wasser treibenden Fisch, im Zoologischen Garten zeichnete er die Tiere in ihren Käfigen und die vor den Gittern sich drängenden Menschen, in der Fabrik studierte er die Dampfhämmer, die Werkzeuge und die Stellungen der Arbeiter am Ofen, am Amboss oder während der Mussestunde. Zeichnungen nach einem brennenden Lichtstumpf füllen mehrere Blätter, dann kommen lange Reihen von Pferdestudien, alte Rüstungen und Waffen und weiterhin Stadtlandschaften aus Berlin, Potsdam, Kassel, Dresden, Kissingen, Gastein, Verona und aus vielen anderen Städten. Und zwischendurch skizzierte Menzel den aufgerauhten alten Pinsel, den er eben in der Hand hielt. Ein unübersehbarer Schwarm von Volkstypen der Strasse, des Cafés, der Bierwirtschaft, der Eisenbahn wirbelt durcheinander. Dazwischen erscheint ein Blatt, auf dem sogar das Nachttöpfchen sorgfältig studiert ist, in vier Zeichnungen, hübsch sauber nebeneinander. Menzel zeichnete wie andere die Zeitung lesen. Jede Reise wird zu einem Tagebuch in Zeichnungen, jedem Bild geht eine kleine Welt von Studien vorher. Wenn Menzel sich vom Malen erholen wollte, zeichnete er; bevor er des Morgens mit der Hauptarbeit begann, zeichnete er irgendeinen Gegenstand ab, etwa so wie Stendhal während der Arbeit an seinem Roman „Rot und Schwarz“ jeden Morgen einige Seiten aus dem Bürgerlichen Gesetzbuch las, um nicht pathetisch zu werden. Es ist noch viel zu wenig gesagt, wenn er selbst es aussprach: „Nulla dies sine linea“. „In seinem Paletot“, schreibt Meyerheim, „hatte Menzel acht Taschen, die teilweise mit Skizzenblockbüchern gefüllt waren, und er konnte es nicht begreifen, dass es Künstler gebe, die den kleinsten Ausgang machen, ohne ein Zeichenbuch in der Tasche zu haben. In seinen Röcken war auf der linken Seite unten eine besonders grosse Tasche angebracht, in der ein Lederetui gerade Platz hatte, das ein Blockbuch, ein paar Estampen und Radiergummi barg. Mit dem Papier ging er äusserst sparsam um; jedes Eckchen wurde ausgenutzt. Es gibt Blätter, auf denen ein grosses Gesicht gezeichnet, dessen leere Backe mit einem andern Kopf gefüllt ist, und wenn ein Gesichtsteil ihm wegen des kleinen Formates nicht recht gelungen schien, so zeichnete er denselben noch ein paarmal grösser auf die freien Stellen desselben Blattes. Er nannte das einen Gegenstand ‚durchräsonnieren‘.“ Tschudi erzählt: „Einmal sank ein Soldat, der ihm auf einem Pferde Modell sass, vor Übermüdung ohnmächtig herab, worauf Menzel ihn rasch skizzierte, ehe er ihm mit einem Glas Wasser beisprang. Ein anderes Mal,

AD. MENZEL, BILDNIS DER FRAU KAROLINE MEYERHEIM. WASSERFARBEN. 1847

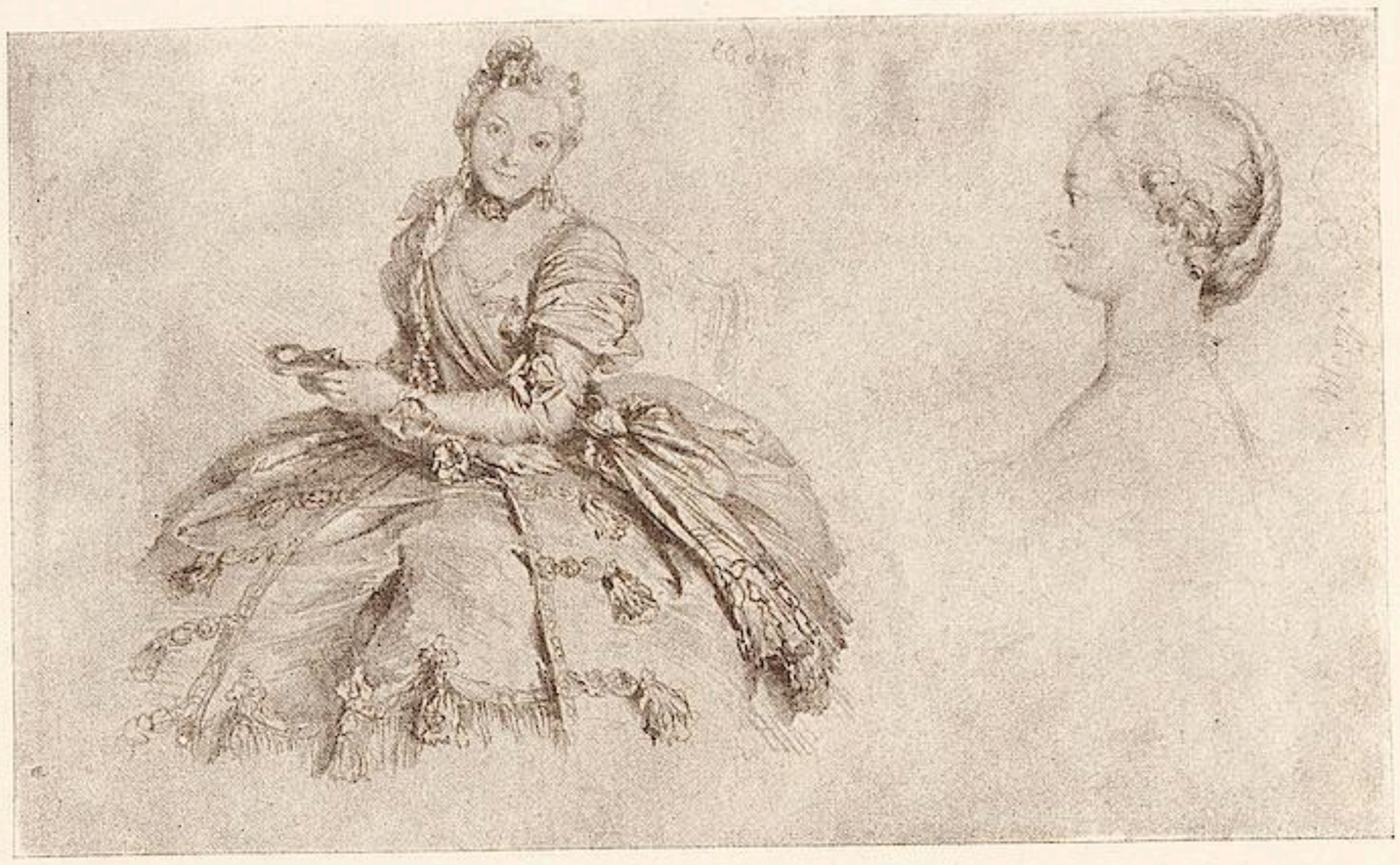
AD. MENZEL, FLUSSLANDSCHAFT. 1847. BLEISTIFTZEICHNUNG

im Begriff ein Fussbad zu nehmen, malte er seinen entkleideten Fuss und vergass darüber das Bad.“ Das war kein Zeichnen der Studien halber, es war eine Art Besessenheit, eine Leidenschaft, die Natur zu packen und zu sich herüber zu reissen. Und dabei suchte er besonders die Schwierigkeiten; er bohrte am liebsten harte Bretter. Meyerheim hat in seiner Jugend Menzel einmal auf dem damals noch wilden „Kreuzberg“ getroffen, wo der Unermüdliche Zeichnung auf Zeichnung anfertigte nach einem Soldaten, der den steilen Sandabhang mühsam hinaufklimmen musste, wobei er jedesmal stark ins Rutschen kam. An Géricaults Arbeitsweise, der sich Köpfe sezierter Leichen aus der Pariser Morgue verschaffte, um sie zu malen, erinnert der Umstand, dass Menzel sich Pferdeköpfe vom Schinder kaufte, die er malte und die ihm dabei das Atelier greulich verpesteten. Was der Tag nicht mehr hergeben wollte, musste die Nacht leisten. Setzte die künstliche Beleuchtung der Öllampe seinen Studien Schwierigkeiten entgegen, so machte er diese Beleuchtung selbst zum Objekt des Studiums. Nie trat er eigentlich mit einer vorgefassten Absicht vor die Natur; er liess sich vom Objekt die Aufgabe stellen. „Alles zeichnen ist gut, alles zeichnen noch besser“, antwortete er auf eine Umfrage, den Wert des Gipszeichnens betreffend. Ihm war das Zeichnen ein Training zu höchster Leistungsfähigkeit; nur dass die Endleistung dann im Grunde genau dasselbe war wie das Training. „Je mehr einer zur Kunst zugeschnitten ist, desto saurer fällt ihm das Handwerk, alle Kunst ist ja aber auch zugleich Handwerk, was bitter erlernt werden muss, und gerade mit darin liegt ihr Grosses“, hat Menzel einmal an Fritz Werner geschrieben. Ihm lag das Grosse der Kunst in der That im Handwerk. Er zeichnete nicht eigentlich der Gegenstände wegen, auch nicht aus Freude an der Masse der Produktion, und ebensowenig machte er seine Zeichnungen, wie er selbst einmal geschrieben hat, „nur als Naturstudien gleich zu bestimmten Bildern oder als Gelegenheitssache für eventuell“; sein Zeichnen war vielmehr die Bethätigung eines Instinktes dafür, dass alles Sichtbare ein Niederschlag des Kosmischen ist, dass ein Wesentliches der Kunst in jedem Gegenstand der Natur schon enthalten ist und nur der Erlösung harrt.

Und darum eben ist dem Handwerk Menzels in reicher Fülle das Künstlerische zugeströmt, wie von einer magnetischen Kraft angezogen. Zu dem erstaunlichen Können kam das Gefühl, als gehöre es organisch dazu. In der Regel ist es umgekehrt:

AD. MENZEL, ATELIERWAND. 1872

MIT ERLAUBNIS VON R. WAGNER, BERLIN



AD. MENZEL, DIE MARQUISE VON POMPADOUR, UM 1845. BLEISTIFTZEICHNUNG

zuerst ist die Empfindung oder die Einsicht in das Kunstziel da und das Handwerk wird zu dieser Einsicht hingezwungen. Menzel ging nicht eigentlich intuitiv vor; die Intuition kam vielmehr zögernd oder stürmisch, mühsam oder leicht, in Teilen oder vollständig, in sekundärer Weise zu der Handwerksmeisterschaft. Menzel war nicht einer jener modernen Künstler, die von einer bestimmten Schöpfungsabsicht ganz erfüllt sind und die nur malen, was ihnen innerlich Bedürfnis ist. Menzels Laufbahn haben im wesentlichen Aufträge bestimmt. Die Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Grossen von Kugler, das Krönungsbild und mancher weitere Auftrag haben in Menzels Leben Etappe gemacht. Wären es andere Aufträge gewesen, so hätte sich Menzels Meisterschaft an ihnen ebenso konsequent entwickelt. Denn er war unabhängig von Antipathien oder Sympathien, er kannte kein Programm als nur das eine, das Können heisst. Dafür lag aber auch in seinem ganz objektiv gerichteten Handwerk nicht nur eine Möglichkeit, sondern es lagen viele Möglichkeiten der künstlerischen Erhöhung darin. Dem ersten Blick scheint die Welt Menzels enger zu sein, als die vieler anderer deutscher Maler, sie scheint phantasieloser und ärmer; bei näherem Hinsehen aber zeigt es sich, dass sie unendlich reicher ist und dass eine Phantasiefülle darin ist, dessen sich kein Zeitgenosse rühmen kann. Es ist, als ob die Natur in Person Menzel zur Hilfe kommt und seiner Phantasie Vielfältigkeit verleiht. Aus einem königlich beherrschten Handwerk blüht allerorts wie von selbst Schönheit und Bedeutung hervor. Kein Bild gleicht eigentlich in der guten Zeit dem andern; an den Zeichnungen scheinen zehn Meister mit verschiedenem Temperament teil zu haben. Und doch ist alles einheitlich, als könne es nicht anders sein. Das subaltern Begonnene erhebt sich zu aristokratischer Höhe. Es ist wie ein Wunder. Man kennt das Sprichwort: Alles kommt zu dem, der warten kann; nun, Menzel hat gewartet, nicht müssig, sondern sich mit eiserner Disziplin zum Können zwingend, und wie im vollen Strom kam zu seinem Handwerk das Genie.

Betrachten wir, ehe wir weiter folgern, die andere Fähigkeit der Menzelschen Kunst, die zu seinem Handwerk gehört, wie die Patrize zur Matrize: den Geist. Auch der war, seiner ganzen Natur nach, nicht programmatisch. Wenn Menzel hingebungsvoll die Naturobjekte in künstlerisches Handwerk verwandelte, so sah er bald immer ein, wie es am besten, am genauesten, mit den geringsten Mitteln und am sinnfälligsten geschehen konnte. Sein Zeichnen war eine Wissenschaft von dem, was wesentlich, was in einer bestimmten Darstellungsweise künstlerisch wirkungsvoll ist. Dadurch wurde sein Zeichnen ein „Schreiben mit Abbreviaturen“, wie er selbst es genannt hat. Das Handwerk lehrte ihn, wie mit Bleistiftstrichen, das Materielle der Dinge, das Glänzende oder Stumpfe, das Feste und

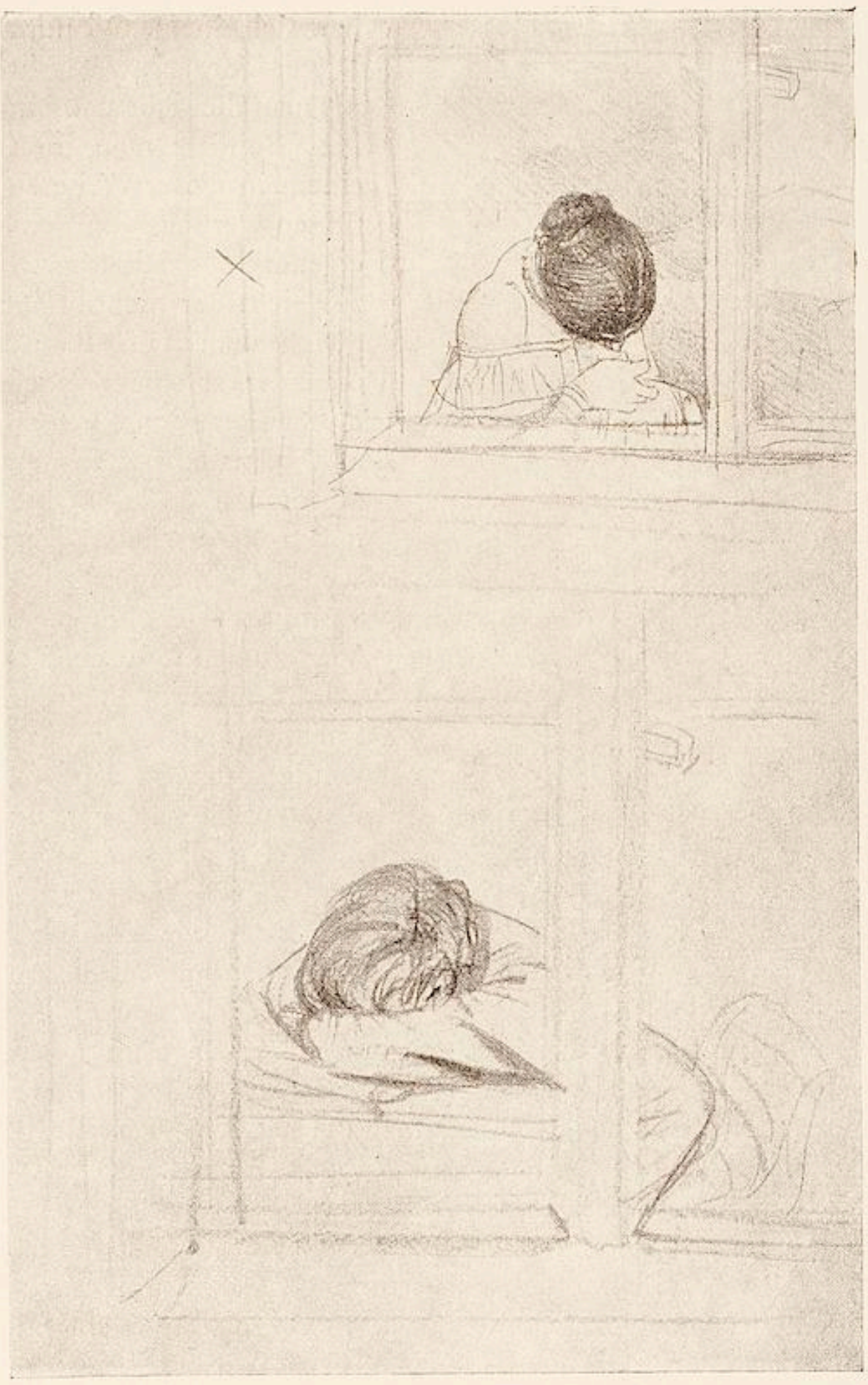
AD. MENZEL, KINDERBILDNIS. 1844. BLEISTIFTZEICHNUNG

AD. MENZEL, IM KONZERT. 1848. FARBIGE KREIDE

Durchsichtige, die kokette Licht- und Schattenwirkung in einer Architektur oder das Flackernde des Feuerscheins ausgedrückt werden können; und auf solche Erfahrungen stürzte sich sein ungemein lebendiger Spiritualismus. Wenn er sachlich streng arbeitete, geriet er unmerklich in Begeisterung über die Schönheit der Linien und der Formen, und seine registrierende Thätigkeit wurde wie von selbst handschriftlich und damit musikalisch. Es gelang ihm, auf dem Wege unbeirrbarer Richtigkeit der Natur ihren Esprit abzusehen; ihm ging der Blick auf für die Schöpfungskoketterie der Natur. Er fühlte nicht im Tiefsten die Mystik des Sichtbaren, er suchte nicht das grosse Geheimnis in monumentale Form zu bringen; vom „Visionenkram", wie er es nannte, wollte er nichts wissen. Dazu war er zu preussisch verständig, zu geistreich kritisch. Die sentimentale Romantik der Nazarener, der Höhentraum der Deutsch-Römer lagen dieser exakten Natur ebenso fern wie die psychologisch vertiefte Romantik Rembrandts. Aber die Richtigkeiten seiner Kunst wurden, indem der Geist daran teilnahm, zu allgemeinen Wahrheiten erhoben. Zu Wahrheiten, die vor ihm keiner schon ausgesprochen hatte. Sein Geist spürte vor den Naturobjekten so viele Beziehungen auf, er hatte in seinen guten Stunden soviel Phantasie in den Augen, dass sein Lebenswerk geistig in tausend Nuancen schillert. Bezeichnend für seine Art, die Erscheinung zu nehmen, ist sein von Meyerheim berichteter Ausspruch, als er auf den besonders schönen Kopf eines jungen Mädchens aufmerksam gemacht wurde. Er meinte, bei ihr sei zwischen Nasenflügel und Ohr eine entsetzliche Einöde, in der auch rein gar nichts passiere. Für ihn musste im Naturobjekt eben immer etwas „passieren": entweder eine Anekdote — könnte man sagen —, die das Licht dem Schatten erzählt, oder ein Dramolet gegeneinanderwirkender Formen, oder die Novelle eines merkwürdigen Umrisses, oder ein Dialog farbiger Akzente. Er brauchte gar nicht den Willen zur Komposition zu haben, denn zeichnend oder malend komponierte er von selbst; er brauchte sich nicht um den Stil zu kümmern, denn er trug ihn in der geistreich gewordenen Hand. In der Verbindung von Handwerk und Geist blühte die Phantasie auf. Indem der feine Kopf sich des Könnens freute, verwandelte sich die Sicherheit in spielende Anmut; und diese wurde zu einer blühenden Erfindungskraft, wenn die Aufgabe es forderte. Aus dem Handwerk, aus der Wahrheit gewann der Geist sich eine künstlerische Einbildungskraft, die in all ihrer leichten Selbstverständlichkeit einzig ist innerhalb der neueren deutschen, ja im gewissen

Sinne der europäischen Kunst. In einer Vignette dieses „Naturalisten“ ist zuweilen mehr Können, Phantasie und Gestaltungskraft, als in den anspruchsvollen Monumentalbildern unserer berühmten Idealisten.

Von Leibl wird erzählt, er hätte auf die Forderung nach mehr „Seele“ in seiner Malerei geantwortet: „Ich male, was ich sehe, da ist die Seele ohnehin dabei.“ Nicht weniger stolz hätte der Illustrator des Kuglerwerkes von sich sagen dürfen: Mein Handwerk ist Phantasie, mein Können ist Gefühl. Wenn Menzel der Natur zu Leibe ging, so gewann er ihr fast immer irgendwie eine Sensation ab. Bewunderungswürdig ist sicherlich die Studienarbeit, womit der junge Menzel, während des Illustrierens am Kugler, sich in den Kunstkammern, Militärämtern und im Zeughaus die vielen Gegenständlichkeiten der friderizianischen Zeit zu eigen machte; noch bewunderungswürdiger aber ist die Thatsache, dass in den Illustrationen diese ganze Arbeit verschwunden und in dichterische Freiheit verwandelt zu sein scheint. Menzels Einfälle und die Art, wie sie mit schöpferischem Naturalismus gestaltet sind, haben oft eine Qualität, dass der Rang eines grossen alten Meisters damit erreicht wird. Sie sind über alle Zeiten hinweg aktuell und in Formgewänder von glitzernder Schönheit gekleidet. Wenn Menzel erfand, so entwickelte er eine Eigenschaft, worin ihm kein anderer deutscher Künstler des neunzehnten Jahrhunderts auch nur entfernt gleichkommt: geistreiche Heiterkeit. Wenigstens war es Heiterkeit in der Jugend; im Alter verwandelte sich der Geist mehr in eine grimmige Launigkeit. Dabei wollte Menzel aber nie Humorist sein. Er glaubte sachlich zu sein, wenn er seine Beobachtungen haarscharf zuspitzte; der Humor Schwinds, die heitere Freundlichkeit Ludwig Richters wirken seiner Art gegenüber philiströs und literarisch. Menzels Kunst mutet heiter oder doch leicht an, selbst dort, wo sie ins Groteske übergeht, weil alles so ungemein sicher gekonnt ist; die Sicherheit des Könnens und Verstehens macht sie erschöpfend. Die Naturstudie schon wird bei Menzel geistreich lebendig und ist oft voller Erfindung, und das frei Erfundene wirkt wie eine Naturstudie. Viele Einzelzüge sind wie ein Anlauf zu grossen Kunstwerken; und das rein Technische noch ist voller Beweisführungen geistiger Art. Das Handwerk ist, mit einem Wort, ganz Geist geworden, und der Geist offenbart sich nur im Handwerklichen. Eines steigert das andere. Und dadurch gewinnt die Arbeitsweise eine Schärfe, eine Präzision, dass der Lebensnerv der Natur blossgelegt zu sein scheint, dass die gezeichneten Blätter wie Extrakte wirken. Und dieses giebt der heiteren Sicherheit Menzels den fast unheimlichen Unterton. Man glaubt vor einem Anatomen der Natur zu stehen: die Sicher-

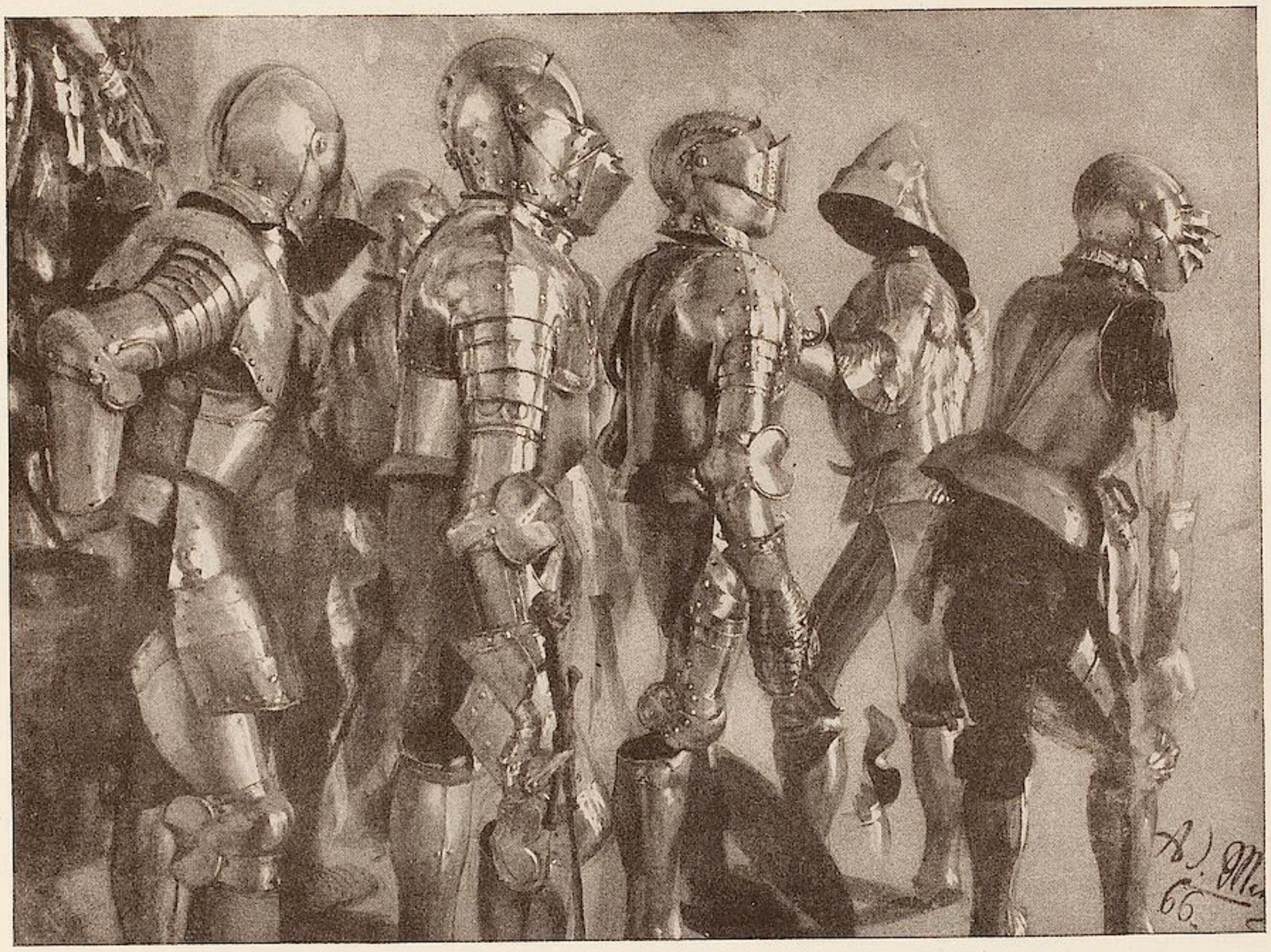


AD. MENZEL, BLEISTIFTZEICHNUNG, UM 1845

AD. MENZEL, DER VOLKSREDNER, UM 1850. FARBIGE KREIDE

heit nimmt Züge der Offenbarungskraft an. Wie das Genie einerseits in Fülle dem Handwerk zuströmt, so kommt es andererseits auch zu dem Geist. Die Folge ist, dass Menzel die erstaunlichsten Funde gelingen, dass er wie der Pionier eines neuen Kunststils, wie ein mächtiger Vorläufer der ganzen modernen Kunst dasteht. Menzel war, zum Beispiel, in eben den Illustrationen ein grosser Neuerer, die von dem alten Schadow als „Griffonagen und Kritzeleien“ abgethan wurden. Das, um dessentwillen er so laut gerühmt wurde, war nicht das Rühmenswerteste. Was nie recht gewürdigt worden ist, das ist der Zug von Heldenhaftigkeit in Menzel. Dieses Heroische bei Menzel ist nicht gewaltsam, es hat nicht die grosse Geste, sondern es ist geschmeidig, es zeigt jenes gar nicht lärmende Selbstgefühl, wie die absolute Treffsicherheit es verleiht.

Beim Durchblättern der Zeichnungen in der Berliner Nationalgalerie ergeht es einem seltsam. Man legt zehn, zwanzig, dreissig Blätter beiseite, die alle vorzüglich sind, deren Meisterlichkeit man bewundert, die einem aber etwas Besonderes nicht sagen; plötzlich stockt man ganz frappiert bei einer Zeichnung oder einer Gouache: etwas ganz Wesentliches in durchaus neuer, persönlicher Form offenbart sich einem. Oft nur als zeichnerische Notiz. Dieser Vorgang wiederholt sich immer wieder, bis man die siebentausend Zeichnungen erledigt hat. Sondert man im Geiste die Blätter, die einem in dieser Weise zu künstlerischen Sensationen werden, von der Masse ab, so steht der eigentlich geniale Menzel vor einem. Das heisst zugleich: der nicht populäre Menzel. Und vergleicht man die so abgesonderten Arbeiten miteinander, so geht einem ganz überwältigend die Vielseitigkeit und Lebendigkeit des Künstlers auf. Da sind gezeichnete Landschaften, die an Corot denken lassen; aber Corot verblasst daneben, es erscheint der Franzose fast feminin, weil Menzel zugleich wahr und graziös zu sein vermocht hat, ohne irgendwie zu italienisieren. Vor einigen Gouachen nennt man den Namen Daumier, um nur von fern Art und Wert zu bezeichnen. Viele Bleistiftzeichnungen übersetzen den Reiz der gezeichneten Ingresschen Bildnisse ins Deutsche. Degas, der etwas wie ein Pariser Menzel ist, kommt einem in den Sinn; doch macht seine Wesensart nur eine Seite Menzels aus. Dann wieder erscheinen Blätter, die Menzel ganz allein angehören und vor denen man vergebens nach verdeutlichenden Vergleichen sucht. Erinnerungen an Chodowiecki, den bürgerlich bezopften Ahnen Menzels, tauchen überall auf, und man merkt auch den Einfluss der männlichen, skulptural gefestigten Zeichenkunst Gottfried Schadows. Blechens Romantik spürt man wie ein undefinierbares Gewürz, und Franz Krügers Tüchtigkeit schimmert als Überlieferung überall durch. Vor den meisterhaftesten Blättern fühlt man sodann, wie sehr Menzel ein Erbe Meister Holbeins ist; aber auch der Dürer, der die Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians geschaffen hat, ist unsichtbar gegenwärtig. Geht man dann die Reihe der Menzelschen Ölbilder ab, die in der Nationalgalerie hängen und ein schönes Gesamtbild vom Schaffen Menzels geben, und vervollständigt man den Eindruck durch andere Bilder, so kommen einem wie von selbst noch mehr Vergleiche auf die Lippen. Erinnerungen an den Erneuerer der Wiener Malerei, an Ferdinand Waldmüller, ziehen vor einigen der Jugendwerke vorüber. Der Norweger Dahl verrät seinen Einfluss, und es wird deutlich, wieviel Menzel der Bekanntschaft mit Constable verdankt. Wieder nennt man Daumier, und von fern zeigen sich auch Courbet und Manet. Alle diese Namen werden nicht her-



AD. MENZEL, RÜSTUNGEN. 1866. DECKFARBEN

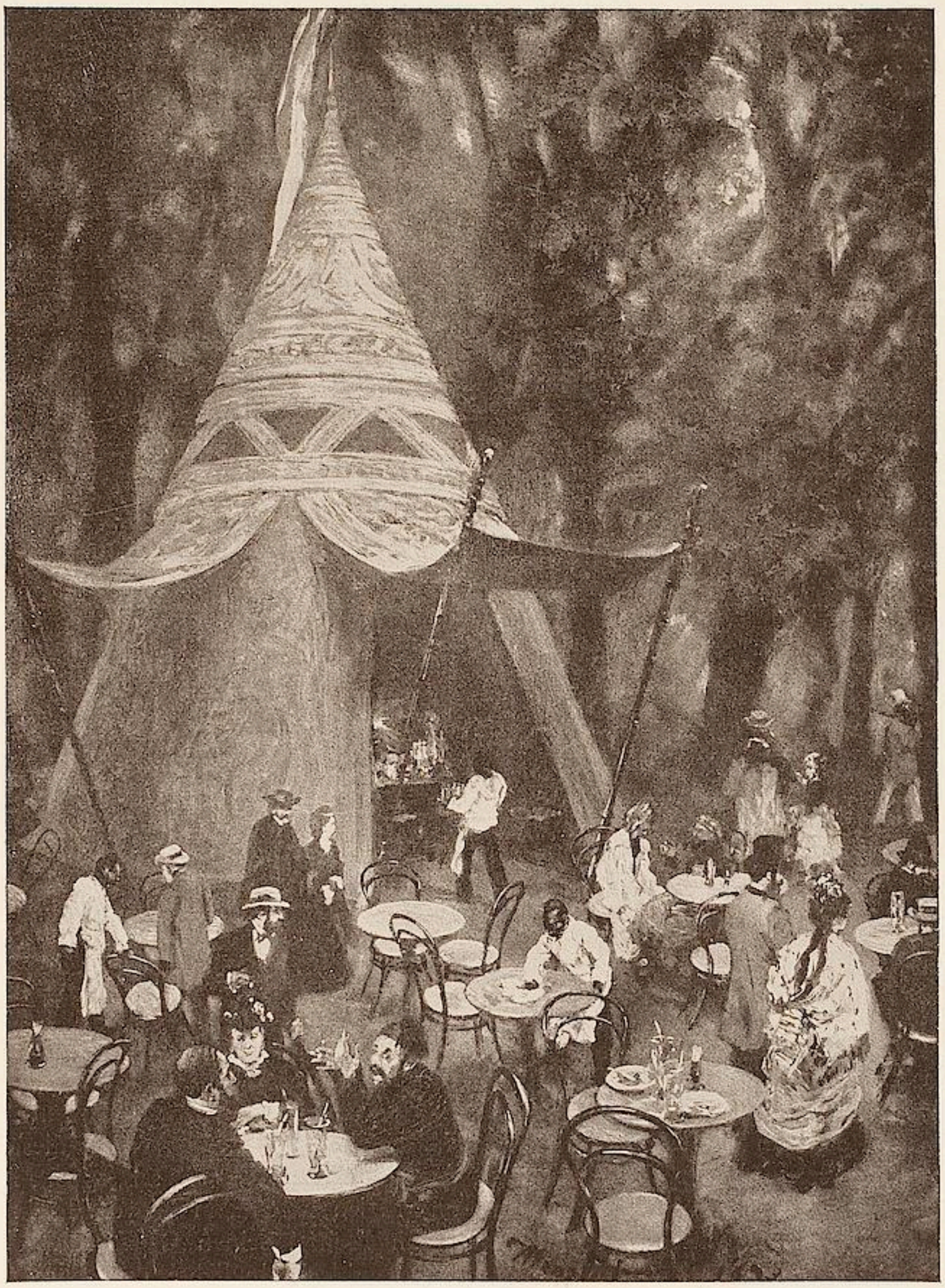
MIT ERLAUBNIS VON R. WAGNER, BERLIN

beigeholt, um eine Abhängigkeit zu bezeugen, sondern um Stilmerkmale von fern wenigstens zu bezeichnen. Denn in den meisten Fällen kann ja schon darum von Abhängigkeit nicht die Rede sein, weil Menzel der Zeit nach früher die Funde machte als die Kollegen. Menzel malte und zeichnete im gewissen Sinne schon impressionistisch, bevor es irgendwo so etwas wie Impressionismus gab, er war ein Pionier des Modernen, ohne es selbst zu wissen. In andern Fällen hat Menzel Werke der fremden Genossen nur flüchtig gekannt. Niemals ist auch nur ein Strich nachgeahmt; alles ist selbstständig verarbeitet und innerlich weiter gewachsen.

Durch eben diesen geschmeidigen Universalismus nun unterscheidet sich die Kunst Menzels von der Einseitigkeit der gleichzeitigen deutschen Malerei. In seinem dreissigsten Lebensjahr malte Menzel in einigen glücklichen Morgenstunden sein Zimmer in der Schöneberger Strasse. Er bahnte damit einen neuen Stil des Malens in Deutschland an. Weit entfernt aber, diese genialische That auszubeuten, liess er die Arbeit stehen und dachte kaum noch daran. Einige Jahre später malte er aus der Erinnerung den Eindruck eines Theaterabends im „Théâtre gymnase“; und wieder entstand ein Meisterwerk, das eine Klasse für sich war. Doch auch diese Arbeit hatte keine Folge, sie war die erste und letzte ihrer Art. Auf Bildern wie diesen hätte Menzel allein schon eine ruhmreiche Existenz gründen können. Er zog es vor, die Möglichkeiten in einem Werk zu zeigen, sie anzukündigen und zu etwas Neuem zu eilen. Solcher vereinzelter Meisterwerke giebt es viele in Menzels Leben; der Mehrzahl nach gehören sie der ersten Lebenshälfte an. Die beiden Ansichten vom Garten des Prinzen Albrecht sind solche genialische Funde; auch die „Abendgesellschaft“ aus dem Jahre 1848 gehört dazu. Bilder wie die beiden „Atelierwände“ sind eine Spezies für sich. Und auch das Illustrationswerk zu Kuglers „Geschichte Friedrich des Grossen“ hat innerhalb des Lebenswerkes etwas Inselhaftes. Unter den Zeichnungen trifft man dieses genial Einmalige oft an. Und immer hat man das Gefühl, dass Menzel selbst das eigentlich Bedeutende darin kaum erkannt hat, dass sein Bestes wie nebenbei entstanden ist. Er tritt uns aus seinem kaum absehbaren Lebenswerk entgegen wie ein Proteus, dessen Verwandlungsfähigkeit unendlich ist, dessen Charakter aber recht eigentlich eben in dieser Wandlungsfähigkeit besteht.

Das Handwerk und der Geist also haben Menzel, indem sie sich gegenseitig steigerten, über alle andern deutschen Künstler hinausgehoben. Aber so ist es nur, wenn man im Geiste seine besten gemalten, gezeichneten, in Holz geschnittenen, lithographierten und radierten Arbeiten vereinigt, wenn man einen idealen Menzel schafft. Neben den Meisterarbeiten giebt es jedoch auch andere Werke — und sie sind weitaus in der Mehrzahl —, die die eben gerühmten Eigenschaften nur in geringem Grade oder nur in abschwächenden Mischungen aufweisen und die nicht über, sondern unter den besseren Werken der eben genannten Zeitgenossen rangieren. Es ist nun im höchsten Maasse bezeichnend, dass diese Wertminderung durch genau dieselben Kräfte hervorgerufen worden ist, die auf der andern Seite der Kunst Menzels das Überlegene geben: durch das Handwerk und durch den Geist. Menzel hat es nämlich, unter dem Zwange seiner Wesensart und seiner Umwelt stehend, nicht verstanden, dem Studieneifer und der geistigen Beweglichkeit zur rechten Zeit Einhalt zu gebieten. Auf einem gewissen Punkte sind beide Fähigkeiten immer wieder zu Selbstzwecken geworden und haben dadurch aufgehört, dem Künstlerischen in rechter Weise zu dienen. Zuerst haben Handwerk und Geist die Ausbildung des Talents übernommen und ein unendlich reifes Künstlertum geschaffen; dann haben sie die Begabung vergewaltigt und den Kunstsinn in die Irre geleitet. Untersucht man, wann das geschah und wie es geschehen konnte, so kommt man zu sehr lehrreichen Ergebnissen.

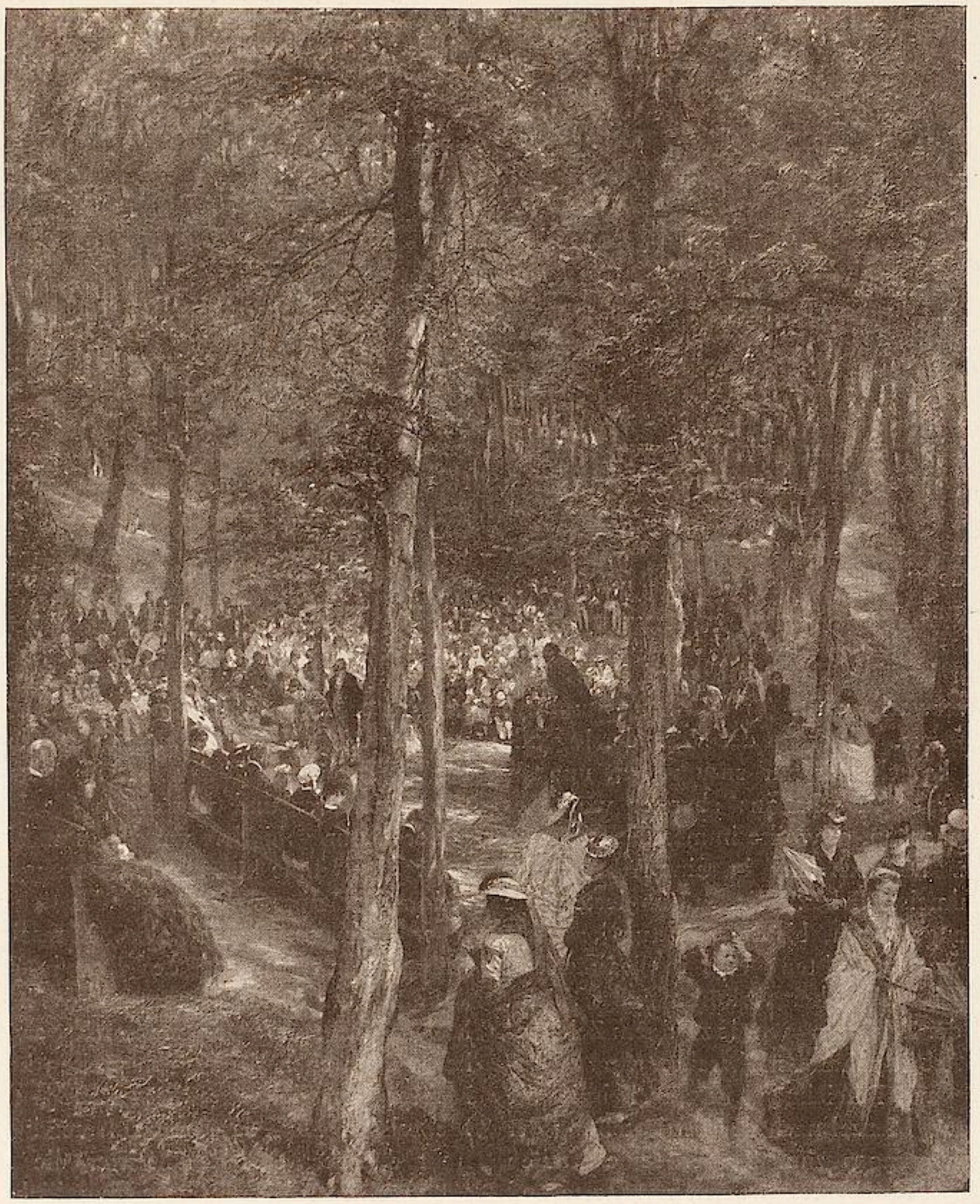
Menzel ist immer dann und stets dort ein grosser Künstler, wo seine Empfindung siegreich geblieben ist. Das ist aber verhältnismässig selten geschehen. Er hat mit Zwergeningrimm allzuoft die Empfindung von sich fern gehalten oder erstickt. Ihm hat oft der Glaube an seine Empfindungen, an seine Instinkte gefehlt; er vertraute lieber dem Fleiss, dem Pflichtgefühl, dem unermüdlichen Studium. Er fürchtete sich wohl gar vor der Empfindung, weil sie ihn in seinen eigenen Augen ein wenig lächerlich zu machen geeignet war; er glaubte wohl, sie könne ihm den Willen lähmen, weil sie ihn peinlich an sein Allzumenschliches erinnerte. Der Empfindung nachzugeben, das erschien ihm nicht viel anders, als sich gehen zu lassen; sich gehen zu lassen aber erschien diesem merkwürdigen Mann, der sich selbst so scharf in Zucht hatte, als charakterlos. Er konnte es sich nicht leisten, seelisch ein Grandseigneur zu sein, er achtete misstrauisch immer auf das Zweckmässige



AD. MENZEL, DER „WIGWAM" AUF DER WELTAUSSTELLUNG IN WIEN. 1873. DECKFARBE

AD. MENZEL, ERINNERUNG AN DEN GARTEN DES LUXEMBOURG. 1872

seines Thuns, weil er die Nachteile seiner Determination überwinden wollte. Der Irrtum, der in seiner Lage gar nicht zu vermeiden war, bestand darin, dass er allmählich dahin kam, zu glauben, der Empfindung entraten zu können, nein, entraten zu müssen und dass mit Können und Verstand alles in der Kunst zu leisten sei. Es ging ihm in seiner Art — ach, wie vielen ergeht es doch so! — wie Ödipus, der dem Verhängnis gerade in die Arme lief, als er ihm zu entfliehen glaubte. Eine Ahnung von der inneren Tragik Menzels kommt dem Betrachter, wenn er sieht, dass fast alle jene Arbeiten, die Meisterwerke sind, nicht auch Hauptwerke im Sinne Menzels sind, sondern dass sie grösstenteils wie nebenher entstanden, in den Pausen der mühevollen Arbeit und wie um sich von einem strengen Fleiss zu erholen. Eine Ausnahme sind eigentlich nur die Illustrationen zum Kugler. Diese aber weisen auf etwas anderes. Darauf nämlich, dass die künstlerisch wertvollsten Arbeiten zum grössten Teil aus der Zeit der Jugendkraft, zwischen 1840 und 1855 etwa, stammen. Später treten sie mehr vereinzelt, als Zeugen guter Augenblicke auf. In jedem Fall ist es die lebendige menschliche Empfindung, was die Illustrationenfolge zu dem Buche Kuglers so poetisch heiter verklärt, was den gemalten und gezeichneten Familienbildern eine so edle künstlerische Zärtlichkeit verleiht und was in der Folge alle Gelegenheitsarbeiten fast über die offiziellen Werke, die für das grosse Publikum bestimmt waren, erhebt. Überall dort, wo jugendfroh schwellende Vitalität, freudige Hoffnung, innige Zärtlichkeit, fröhliche Laune oder naives Selbstgefühl Handwerk und Geist regieren, wo das Daseinsglück lebendig durchbricht und von sich selbst zu erzählen beginnt, da trifft Menzel immer den Nagel auf den Kopf, da führt jeder Versuch zu einem meisterlichen Gelingen, da strömen die neuen Darstellungsformen diesem Herrscher des Könnens wie von selbst zu. Das Zeichnen und Malen wird dann wie ein leichtes Schreiben. Wenn Menzel seinen Gegenstand oder nur das Leben schlechthin liebte, kam ihm keiner gleich. Er war dann von einer Treffsicherheit und zugleich von einer Liebenswürdigkeit, die den Betrachter hinreissen; er fand neue Wahrheiten, er wurde zum Dichter und beherrschte frei und leicht den schwierigsten Stoff, er wagte viel und meisterte jedes Wagnis. Unbesorgt schüttete er dann den inneren Reichtum aus und

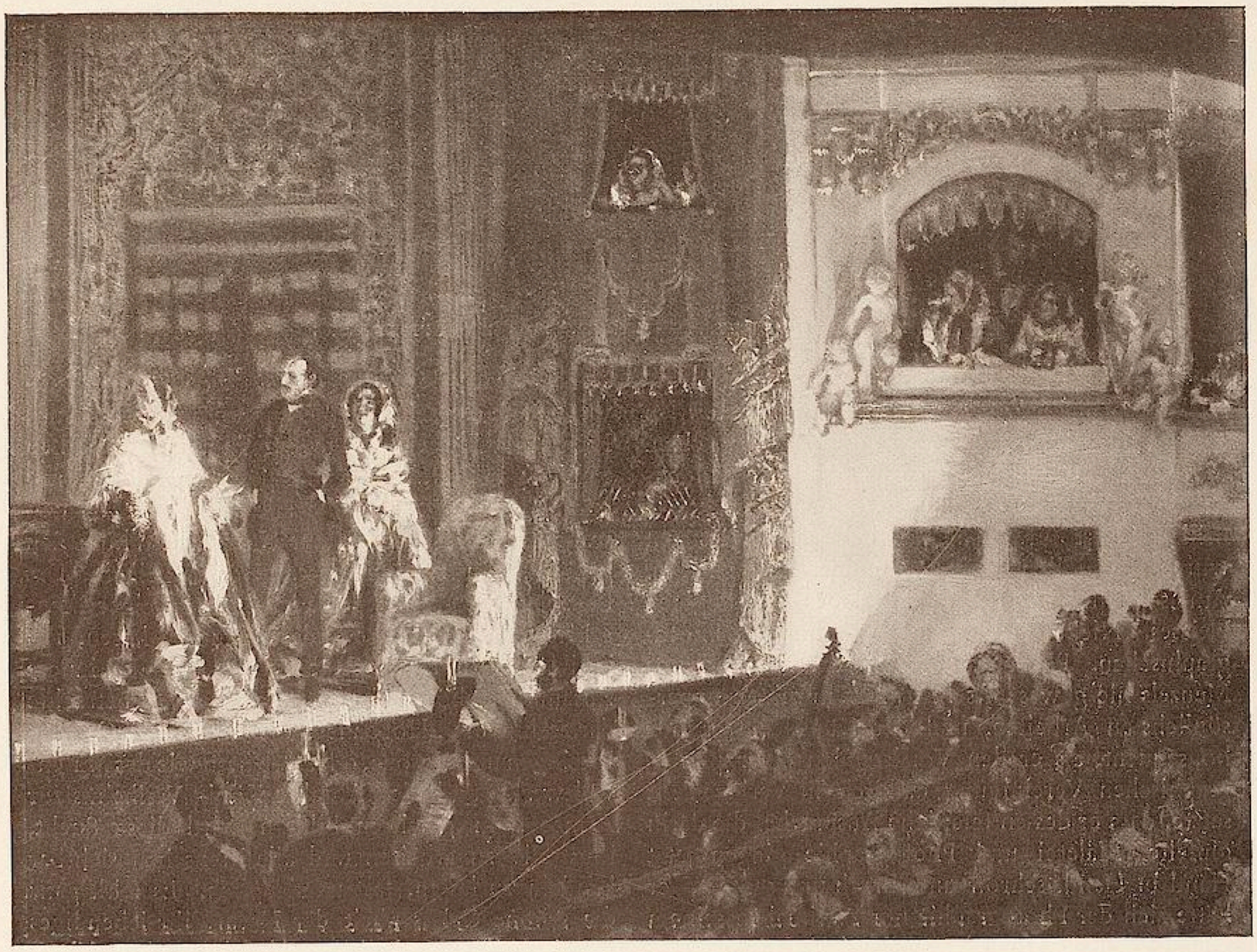


AD. MENZEL, MISSIONSGOTTESDIENST IN DER BUCHENHALLE BEI KÖSEN. 1868

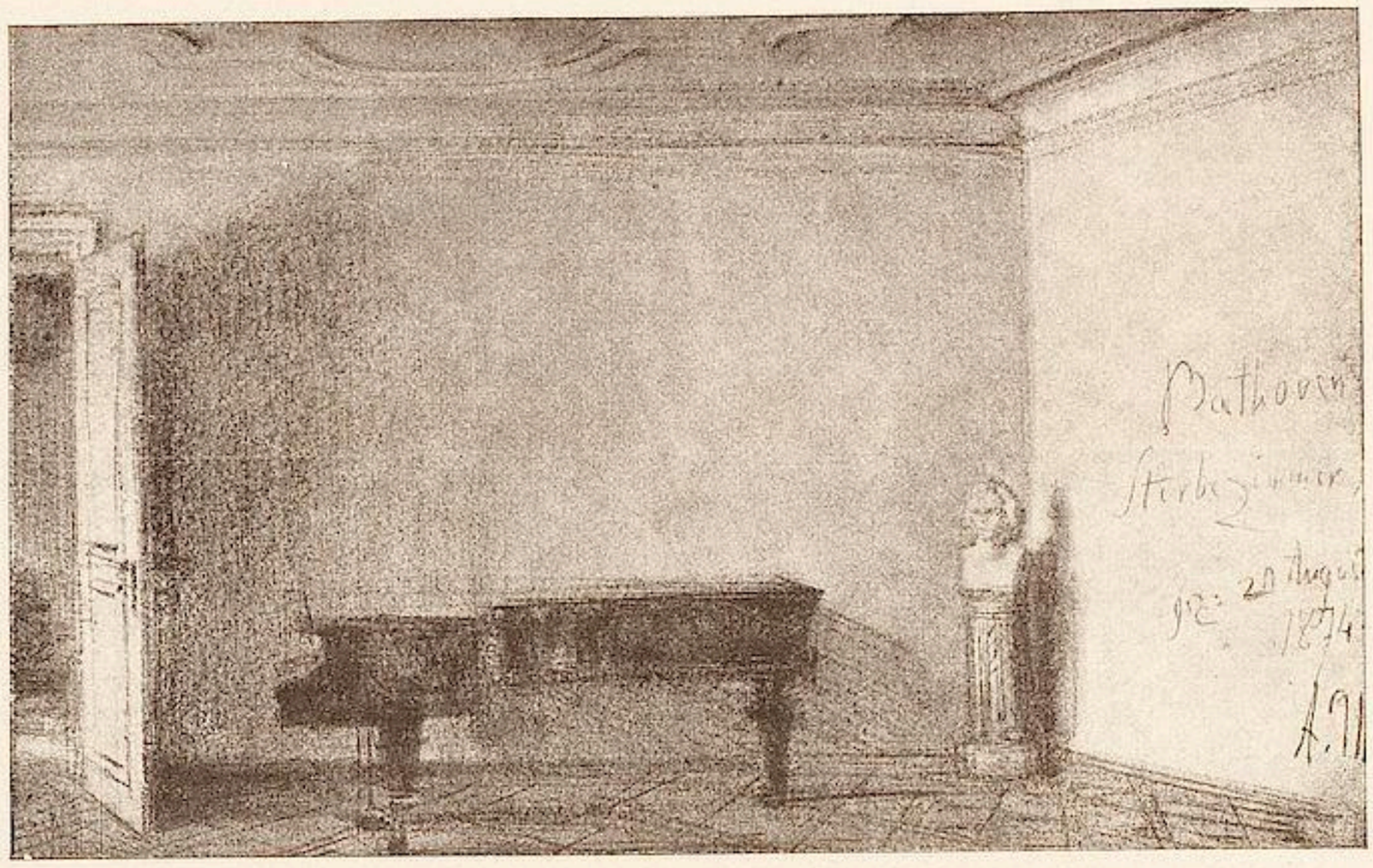
adelte ihn künstlerisch durch die Besonnenheit des Meisters.

Er selbst aber zählte die Werke solcher Stunden kaum. Was dem Einsichtigen in dem Lebenswerk Menzels heute als das Wesentliche gilt, das hat der Künstler selbst wenig geachtet. Er schätzte nur das, woran er peinvoll fleissig gearbeitet hatte. Auch gegen Schadow verteidigte er, in jener Zeitungskontroverse im Jahre 1840, nicht sein Genie, sondern seine Gewissenhaftigkeit. Vielleicht wusste er gar nichts von dem Wunder seines Genies; sonst hätte er es gepflegt und gegen alle Hemmungen durchgesetzt. Vielleicht haben ihn die Arbeiten sogar, die ihn in erster Linie unsterblich machen, ein wenig geniert. Er misstraute den Kindern seiner Empfindung; das Handwerk war ihm eine zu ernste Sache, um es dem vagierenden Instinkt zu überlassen. Der Geist beglückte ihn zu sehr mit intellektuellen Herrschgefühlen, als dass er seiner Kindlichkeit hätte vertrauen mögen, als dass er dauernd zu spielen gewagt hätte. Menzel wollte um jeden Preis Herr sein über Handwerk und Geist, und er merkte nicht, dass er eben dadurch von beiden abhängig wurde.

So kommt es, dass Menzel in seinen besten Arbeiten das schlechthin Ausserordentliche von vielen Seiten berührt, dass er aber nirgends ganz fest damit verwachsen ist. Er berührt es nur wie an der Peripherie. Als er auf der Höhe der Jugendkraft stand, brauchte er nur zuzugreifen, um unsterbliche Werke zu schaffen; aber er wollte es noch besser machen, er wollte immer die Dinge zu gut machen. Dadurch kam in seine Arbeitsweise etwas Schulmeisterliches. Er „räsonnierte“ die Dinge so lange durch, bis die Kunstwerke selbst wie Räsonnements wirkten. Und in dieser gar zu exemplarischen Tüchtigkeit verkünstelte das Talent. Der Meister der Zeichnung wurde zu einem Zeichenmeister, die Arbeit nahm den Charakter einer Selbstmassregelung an. Bezeichnend ist zum Beispiel die Thatsache, dass Menzel nach der Fertigstellung der genialen Zeichnungen zum Kugler seine Studien aus der Zeit Friedrichs des Grossen erweiterte und vermehrte und daraus dann das sogenannte „Armeewerk“ schuf, eine umfangreiche Lithographienfolge, die nur in dreissig Exemplaren gedruckt wurde und bei der der künstlerische Zweck auch nicht entfernt im Verhältnis zu der aufgewandten sklavischen Mühe steht. Mit solchen Arbeiten übte Menzel einen Zwang gegen seine bessere Natur aus, der nicht ohne nachteilige Folgen bleiben konnte. Je älter Menzel wurde, desto fester glaubte er aber an die alleinseligmachende Mühe; das Unnatürliche wurde für ihn das Normale. Infolgedessen wurde das Handwerk schliesslich fast automatisch. Es bewährte sich an Menzel der Ausspruch, den Lessing in seiner „Emilia Galotti“ den Maler Conti thun lässt: „Arbeiten? Das ist seine Lust. Nur zuviel arbeiten müssen, kann ihn um den Namen Künstler bringen.“ Die Folge dieser Arbeitsweise sind Hunderte, Tausende von gezeichneten Studien, die einander im wesentlichen vollkommen gleichen, die alle akademisch tadellos, ja meisterlich sind, hinter denen aber keine belebende und individualisierende Empfindung steht. Das Ziel der Kunst, das mit einer flüchtigen Zeichnung ebensowohl erreicht werden kann wie mit einem ausgeführten Werk, ist aus den Augen verloren. In diesem Fall geht aus den Anstrengungen nicht ein gross herrschender Künstler hervor, sondern nur ein gross dienender Handwerker. Das Detail wird immer wichtiger, die Malerei verliert das Leben, sie verschmilzt die Dinge nicht mehr zu Harmonien, sondern häuft Einzelzüge. Der Erfolg wird vom Künstler nach den Anstrengungen gemessen, nach den Schwierigkeiten, die überwunden worden sind, nach dem Fleiss, der darin steckt. Folgerichtig bestimmt diese Arbeitsweise nun auch das Urteil. In seinem Alter hat Menzel sich zu dem grotesken Ausspruch verstiegen: „Der Impressionismus ist die Kunst der Faulheit.“ Wo er doch selbst im Instinkt ein Impressionist war und nur durch die Idiosynkrasie seiner Natur gehindert wurde, es mit Bewusstsein zu werden. Eine hübsche Erläuterung dieser Definition des Impressionismus findet sich in den Erinnerungsblättern Meyerheims. Menzel betrachtete während einer Sitzung der Jury in der Grossen Berliner Kunstausstellung ein Bild des holländischen Malers Josef Israels. „Nun sah ich“, erzählt Meyerheim, „den ebenfalls kleinen greisen holländischen Meister herannahen. Böses ahnend, flüsterte ich Menzel zu: ‚Du, da kommt Israels!‘ Dieser, erfreut darüber, dass der Meister die ‚Fischer‘ so gründlich betrachtete, fragte freundlich: ‚Nun, Exzellenz, wie gefällt Ihnen denn meine Schilderij?‘“ Menzel, der meine Bemerkung überhört hatte, sagte, ohne von Israels Notiz zu nehmen: ‚O, es ist in der Totalität und im Aufbau vortrefflich, aber, aber — und dabei tippte er mit der Lorgnette auf viele Stellen — es ist alles so faul gemacht, faul — faul — faul!‘“ Als Menzel dieses Urteil von sich gab, war er auch als Künstler schon der Mann der



AD. MENZEL, DAS THÉÂTRE GYMNASE. 1856



AD. MENZEL, BEETHOVENS STERBEZIMMER. 1874. BLEISTIFTZEICHNUNG

funkelnden Brille geworden. Es wäre ja sehr lehrreich, einmal eine Zusammenstellung aller bebrillten Maler und Zeichner zu geben, und zu untersuchen, welchen Einfluss die Kurzsichtigkeit generell auf die Arbeitsweise hat. Beim alten Menzel wirkt die Brille, die oft durch eine Lorgnette noch verstärkt wurde, jedenfalls wie ein Symbol des Überscharfen, Ameisenhaften, wie ein Symbol des argusäugigen Fleisses. Nicht aber wie ein Symbol des Photographischen. Photographisch ist der Naturalismus Menzels nie gewesen, selbst nicht in seinen unpersönlichsten Arbeiten, und der Künstler war nur konsequent, als er den Vorsitzenden einer photographischen Vereinigung dadurch in Verlegenheit setzte, dass er dessen feierliche Ansprache, die darin gipfelte, Malerei und Photographie gingen jetzt Hand in Hand, schroff unterbrach und sagte — er hätte sich der Photographie nur zweimal in seinem Leben bedient, er wäre in diesen Fällen über das künstlerische Ergebnis schamrot geworden und er fände, dass gar zu viele Künstler heute über diese Eselsbrücke dahinwandelten.

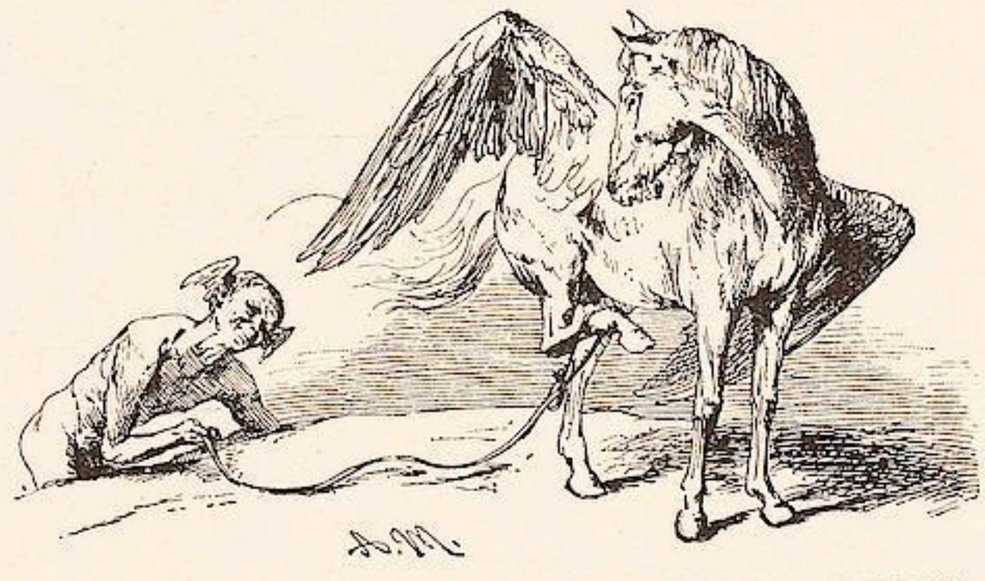
Hand in Hand mit dieser unnatürlichen Disziplinierung des Handwerks ist eine künstliche Übersteigerung im Geistigen gegangen. Als die Unbefangenheit niedergezwungen wurde, musste sich ganz folgerichtig das Geistreiche in der Natur Menzels zum Witzigen zuspitzen, das Charakteristische musste ins Barocke umschlagen und die Anmut musste einer scharfen Pointierungslust Platz machen. Der Geist wurde ebenso malträtiert wie das Handwerk. Die einfach klare Empfindung war zu wenig; Menzel suchte vielfältige Beziehungen, es füllten sich die Bildtafeln mit gemalten Anekdoten, mit Sonderbeobachtungen, die alle an sich richtig und wahr sind, die aber bis zur Unwahrheit künstlich gehäuft und zusammengetragen erscheinen. Das Bestreben Menzels, jeden Einzelnen in einer Menschenmenge etwas Besonderes thun zu lassen, ihn individuell zu isolieren, zerstörte ihm die innere Zusammengehörigkeit der Massen. Man betrachte daraufhin die „Hofbälle“, die Bilder aus Gastein, Kissingen und Verona, oder Arbeiten wie das „Eisenwalzwerk“ und die „Abfahrt König Wilhelms zur Armee“. In gewissen Bildern wird diese Sucht, illustrativ zu arbeiten und alle Menschen sichtbar handeln zu lassen, fast unerträglich. Es fehlt ganz die schöne Gelassenheit der Natur, ihr lebendiges Phlegma. Die Wahrheit erscheint so übertrieben, dass sie ins Unwahrscheinliche überschlägt. Der übersubtile Verstand hat die Nuancen so gehäuft, dass der Grundton nicht mehr gehört wird — jener Grundton, den nur die Empfindung geben kann. Von dem Menzel dieser Bilder kann man sagen, er hätte vor Bäumen den Wald nicht gesehen. Gewisse Bilder und Zeichnungen gehören schon nicht mehr ins Gebiet der Genrekunst, sondern in die Klasse der Hogarthschen Sittenschilderungen. Nur dass es tendenzvolle Sittenbilder nicht sein sollen, sondern dass sie den Anspruch auf absolute Objek-

tivität erheben. Selbst in den überreichen Bildern der späteren Zeit ist oft noch eine Art von Impressionismus, und es verdient hohe Bewunderung, dass Menzel bei einer solchen Menge von Detailzügen noch einheitliche Stimmungen zu geben gewusst hat; aber es ist ein Impressionismus der gehäuften Einzelzüge. Man möchte sagen: Menzel hat alles gegeben, was da war, da ist das Wesentliche ohnehin dabei. Aber es ist nur dabei wie alles andere, es ist nicht als das Wesentliche da. Der geistig zuspitzende Menzel malte nie eine Menge mit fünf Menschen, wie Degas es gefordert hat, er brauchte dazu Hunderte von Gestalten. Und jede dieser Gestalten ist eine sehr fleissige und genaue Studie, ein Witz und ein Motiv, hinter jeder steht eine geniale, unwillkürlich karikierende Beobachtungsgabe. Menzel ist oft zum Karikaturisten geworden, ohne es zu wissen und zu wollen. In seinem Gehirn wimmelten tausend Eindrücke durcheinander; die verstand er glänzend zu ordnen, aber einem leidenschaftlichen Antrieb der Seele gehorchten alle diese Eindrücke nicht. Bezeichnend für den alternden Menzel ist zum Beispiel der Umstand, dass er das vortreffliche Bildnis eines Mannes aus der Jugendzeit später so umgearbeitet hat, dass aus einem thatlos im Stuhl sitzenden Mann ein Lesender mit Stock, Handschuhen und Hut geworden ist, der in einem Boudoir sitzt und auf das Erscheinen der Hausfrau wartet. In schöne Frühbilder, wie in den „Palaisgarten des Prinzen Albrecht", hat Menzel später kleine Figuren hineingemalt, damit doch etwas in dem Bild „vorgehe". Im „Théâtre gymnase" hat er später die Köpfe der Zuschauer detailliert. Es musste eben immer etwas vorgehen. In dem Bild „Im Eisenbahncoupé" schläft ein grässlicher Kerl, dessen üble Animalität in der Willenlosigkeit des Schlafes grotesk zutage tritt, in den Polstern des Eisenbahnwagens; neben ihm blickt mit verzagtem Gesichtsausdruck eine Frau zum Fenster hinaus. Das ist eine gemalte Novelle: „Die unglücklich Verheiratete" oder ähnlich. Für dergleichen ist die Malerei nicht da. Freilich bleibt Menzel selbst in solchen Irrtümern immer noch ein erstaunlicher Könner und ein Meister in Einzelzügen. Gewisse Blätter stehen etwa zwischen Daumier und den „Fliegenden Blättern", ein Dualismus höchst ärgerlicher Art. Übrigens tritt in Menzel der Daumierzug sehr oft deutlich hervor. Überall begegnet man Gestalten, deren groteske Charakteristik das psychologisch Monumentale berührt und in denen leise ein soziales Pathos schwingt. Menzel hätte das Zeug gehabt, eine „MenschlicheKomödie" mit dem Zeichenstift zu dichten. Dazu hätte es freilich noch einer satirischen Leidenschaft grossen Stils bedurft. Die hatte er nicht. Er war scharf, aber nicht sittlich erregt; er hatte bis zu gewissen Graden die Dämonie des Willens, aber nicht die des Gefühls. In seiner Schärfe ist Bonhommie; doch in der Bonhommie ist Resignation. Sein Geist warf sich, anstatt auf die Vision, auf das Seltene, Schrullige und Gekünstelte.

AD. MENZEL, LANDSCHAFT. 1892

Und doch kann diese Desorganisation der Kräfte nicht verhindern, dass Menzels Charakter wie etwas Einheitliches vor uns steht und dass wir in ihm eine

künstlerische Energie bewundern, die in gewisser Weise im neunzehnten Jahrhundert einzig ist. Die selbst im Vergleich mit den grossen Franzosen ihr Übergewicht bewahrt. In Frankreich ist ja allen Talenten eine von Geschlecht zu Geschlecht überlieferte Kunstkultur zustatten gekommen; sie hat alle Begabungen, auch die mittleren, mächtig gefördert, hat ihnen das Problematische fern gehalten und gemacht, dass sie alle sich in einer Sphäre des Meisterhaften natürlich und frei bewegen. Die französischen Künstler erscheinen darum Menzel gegenüber im allgemeinen erfolgreicher, ihren Arbeiten ist mehr Leichtigkeit eigen, mehr historische Folgerichtigkeit, möchte man sagen, sie leben in einer weiteren, weltbürgerlichen Atmosphäre. Als Persönlichkeiten reichen sie fast alle aber an Menzel nicht heran. Man beachte wohl: der Kunst bedeutet Menzel nicht, was Delacroix, Courbet, Manet, Renoir ihr bedeuten; denn er hat sich zersplittert, wo diese und ihre Genossen alle ihre Kräfte wie in einem einzigen Strahl vereinigt haben. Auch sind diese Künstler Menzel menschlich insofern überlegen, als sie in ihren Zielen nie geschwankt haben, als ihre kritische Einsicht in das Notwendige unbeirrbar war wie eine Magnetnadel und als ihr Charakter schön und edel erscheint durch die Bereitwilligkeit, womit sie Verkennung, Undank und Schimpf auf sich genommen haben, und durch die prachtvolle Folgerichtigkeit all ihres Wollens und Vollbringens. Sieht man von alledem aber ab und vergleicht man nur die Urgewalt des Triebes, nur die Lebens- und Arbeitsenergie, nur die reine Naturanlage, so behauptet sich der eiserne kleine Märker selbst neben jenen Franzosen, die das Antlitz der europäischen Malerei umgestaltet haben. Die Kraft, die Goethe „Entelechie“ nennt, hatte in Menzel etwas knorrig Monumentalisches; nur wuchs diese Entelechie körperlich auf in einer Umwelt der Widersprüche und war an einen Körper gefesselt, der sich selber ein Widerspruch war. Auch Delacroix oder Manet wären im märkischen Sande ebensowenig Weltmeister geworden, wie die Kiefer auf hohen Bergen sich nicht zypressenartig entfalten kann. Dieses ist es, was das Problem, das Menzel heisst, fast unheimlich macht: wir stehen vor einer Urkraft, die genügt hätte, einen grossen Meister der Weltkunst zu machen, sehen diese elementare Energie aber dauernd in provinzielle Enge gebannt, wir sehen ein Lebenswerk, das mehr deutsch als europäisch ist, mehr preussisch als allgemein deutsch und sogar mehr märkisch-berlinisch als preussisch; aber hinter einem kleinlich oft zerkrümelnden Werk steht ein Mensch, der in all seiner Verwachsenheit ein Genie ist, der die Kraft eines der grossen Ahnen der Kunst in sich gehabt und auf seinen schmalen Schultern eine ganze Welt getragen hat.



AD. MENZEL, VIGNETTE AUS DEN „WERKEN FRIEDRICH DES GROSSEN“
HOLZSCHNITT

DIE AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES
VEZELAY

GRECOS GOTIK

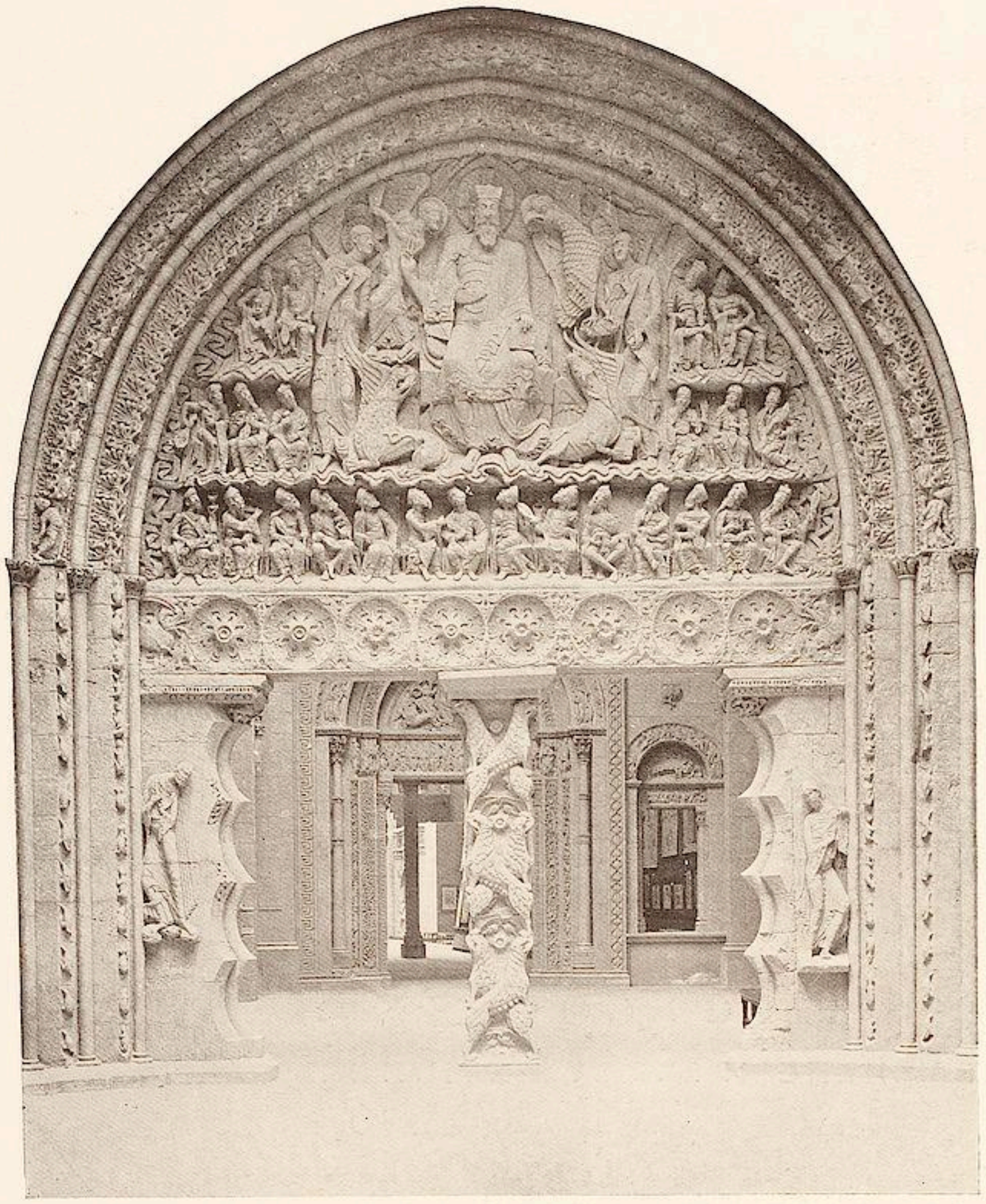
UND SEINE BEZIEHUNGEN ZUR BYZANTINISCHEN KUNST

VON

AUGUST L. MAYER

Vor einiger Zeit hat Meier-Graefe in diesen Blättern den Versuch gemacht, Grecos Barock zu analysieren*. Dabei kam er naturgemäss auf das Gotische in Grecos Kunst zu sprechen. Diese Gotik Grecos hat er ganz kurz skizziert und aus der inneren Verwandtschaft zwischen Gotik unb Barock, aus der „heimlichen Gotik" des Barock heraus zu erklären versucht. Es dürfte an der Zeit sein, diese Gotik in der Kunst Grecos doch noch etwas genauer zu untersuchen und eine wirklich befriedigende Erklärung dafür zu finden. Cossio sowohl wie Meier-Graefe haben Greco allzusehr als eine ganz singuläre Erscheinung genommen und sich nicht übermässig bemüht die Kunst des Meisters mit der seiner Zeitgenossen zu verknüpfen, noch auch dafür den Anschluss nach rückwärts zu suchen. Was Greco mit den italienischen Manieristen des sechzehnten Jahrhunderts verbindet, habe ich schon an anderer Stelle auseinanderzusetzen versucht. Die Beziehungen des Meisters zu Tizian, aus dessen „Ermordung des Petrus Martyr" der Meister noch 1578 eine Figur für seine „Auferstehung Christi" in Sa. Domingo el Antiguo, ein nach Meier-Graefe besonders von Michelangelo beeinflusstes Werk, übernommen hat, sein Verhältnis zu Paolo Veronese, Tintoretto und Jacopo Bassano, seine Caravaggiesken Tendenzen sollen in diesem

* Kunst und Künstler X, 78 ff., vergl. auch die Abbildungen X, 512; XIII, 525.



PORTAL VON ST. PETER IN MOISSAC. 12. JAHRH.

Zusammenhang nur in beschränktem Mass unter einem besonderen Gesichtspunkte erörtert werden. Was zur Erklärung von Grecos Gotik und zur Lösung der Frage ihrer Herkunft vor allem notwendig erscheint, ist eine gleichzeitige Untersuchung nicht nur der äusserlichen, sondern vor allem der innerlichen Beziehungen der Kunst dieses Sohnes der Insel Kreta zur byzantinischen-mittelalterlichen Kunst — weit mehr notwendig als man bisher angenommen hat.

Zusammenfassend hat Meier-Graefe von der Gotik Grecos gesagt: „Gotisch ist das Lieblingsformat Grecos, der hohe, schmale Schrein, der die übertriebenen Verhältnisse der Heiligen bestimmt, die langen Gestalten mit den schmalen Köpfen, .. die fleischlosen Glieder, die wie Nerven vibrieren, die faltenreichen Gewänder, unter denen es nur Haut und Knochen giebt; gotisch ist eine Neigung zum Transzendentalen.“ Sind das nun überhaupt ausschliesslich Merkmale der Gotik, und erschöpft sich Grecos Gotik in diesen Punkten? Ich glaube nicht. Gotisch bei Greco ist vor allem die Betonung des Linearen, das Eckig-Zackige, das Spitzige, Zugespitzte. Grecos Kunst steht hier in schärfstem Gegensatz zu der eines Tintoretto: bei dem grössten Barockmaler Venedigs eine Breitflächigkeit und eine einzigartige Verwendung musikalischer Kurven, bei Greco dagegen ganz kurze Flächen und sich scharf absetzende Linien. Meier-Graefe liebt es wiederholt von Kurven in Grecos Kompositionen zu sprechen, allein diese Kurven werden erst künstlich von ihm konstruiert als Verbindungslinien einzelner Punkte. Wirklich sichtbar aber, greifbar wie in den Schöpfungen eines Tintoretto sind Kurven in Grecos Arbeiten ganz seltene Ausnahmen. Zu nennen wäre da vor allem die frühe „Himmelfahrt Mariä“ von 1577, Die „Krönung Mariä“ der Sammlung Bosch und die Figur des einen Sohns des Laokoon auf dem berühmten Spätwerk des Meisters, charakteristischerweise eben nur ein Bilddetail, während jenes Frühwerk ganz auf dem schon durch das Bildformat erklärlichen Kurvenmotiv aufgebaut ist. Grecos Vorliebe für alles Eckig-Zackige spricht sich wohl nirgends deutlicher aus, als in seiner Art, stets die Hände abzudrehen, die Hand im Gelenk scharf abzuknicken. Man vergleiche die „Kreuzigung“ im

EL GRECO, DIE AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES. MADRID. PRADO

Prado, die dortige „Himmelfahrt Christi“ und das „Pfingstfest“. Die Neigung zum Eckigen, Spitzigen mag man besonders gut in der „Austreibung der Wechsler aus dem Tempel“ der Sammlung Frick in New York erkennen. Dazu kommt ein eigenartiges Zusammenziehen, Zusammenreissen der Schattengrenzen. (Grecos Schüler sahen leichtverständlicherweise in dieser scharfen Trennung von Licht und Schatten nur die allgemeine Modernität, die den Meister in diesem Punkt zu einem Gesinnungsgenossen des Caravaggio machte.) Diese Schattengrenzen weisen ebenso wie die andern Linien bei Greco jenes Zickzackmässige auf und wirken ganz wie Zickzackblitze, denen häufig durch ihre Wiederholung im Bild eine ornamentale Bedeutung beizumessen ist. Auch Grecos Vorliebe für scharfe Linien des Kreuzgewölbes (bezeichnenderweise hat Greco in der „Tempelaustreibung“ der Sammlung Frick das Rundgewölbe der frühen Darstellungen durch ein Kreuzgewölbe ersetzt), für die eigenartigen Wolkendecken, die so häufig Figuren überschneiden, ist in diesem Zusammenhang anzuführen. Zu dem zickzackmässig Auffahrenden gesellt sich häufig noch etwas echt gotisch Aufflammendes, ein sich immer höher Recken, immer höher Hinauflangen. Man denke an den einen Soldaten bei der „Auferstehung Christi“ im Prado, an den Apostel ganz links oben auf dem „Pfingstfest“, an die unvergessliche Gestalt auf der „Eröffnung des 7. Siegels“ der Sammlung Zuloaga, an die entsprechenden Gestalten auf der „Taufe Christi“ im Hospital de S. Juan Bautista vor den Thoren Toledos, der „Anbetung der Hirten“ im Metropolitan-Museum zu New York und an jene unvergleichliche sogenannte „Himmelfahrt Mariä“ in S. Vicente zu Toledo, deren mächtiger Aufschwung uns wie ein überirdischer Jubelschrei entgegenklingt. Diese Art des sich immer höher Hinaufreckens trägt stark zu dem Eindruck des Spitzigen, Zugespitzten vieler Schöpfungen Grecos bei. Diese Spitzigkeit nun wird mit der Zeit bei Greco immer stärker, immer bewusster. Das lässt sich sowohl bei dem Aufbau seiner Porträts verfolgen (der sogenannte „Julian Romero“ der Sammlung Errazu in Paris, „Fray Hortensio Paravicino“ im Museum zu Boston, der „Kardinal Tavera“ im Hospital de S. Juan Bautista in Toledo, auch der in gewisser Weise porträtartig wirkende, von Greco wiederholt gemalte „Heilige Hieronymus als Kardinal“ wäre hier zu nennen), wie in der Art der immer schärferen Zusammendrängung seiner Kompositionen. Ein besonders gutes Beispiel hierfür gewährt der Vergleich zwischen der um 1580 entstandenen Darstellung im Escorial, die unter dem Namen „der Traum Philipps II.“ bekannt ist, mit der nicht unerheblich späteren Wiederholung dieses Bildes in der Sammlung Stirling Maxwell in Keir, Schottland, ebenso ist dafür die Umwandlung der im Breitformat gehaltenen „Tempelaustreibung“ der Sammlung Frick von etwa 1604 in das Hochformat des ganz späten Exemplars der Sakramentsbruderschaft von S. Ginés zu Madrid höchst charakteristisch. Auch die „Verkündigung“ im Museum zu Villanueva y Geltrú und der „heilige Bernhardin“ im Greco-Museum zu Toledo seien in diesem Zusammenhang besonders genannt.

MARIA UND JOHANNES. LA SEO DE URGEL. S. MIGUEL

Wie die ganzen Kompositionen Grecos oft in gotischer Weise nach oben verklingen, so kann man auch im Detail, bei den Fingern immer mehr von einem Verklingen der Bewegung reden, von einem Ausklingen des Lebens, das die Figuren erfüllt. Besonders von den 1603–1604 für Illescas ausgeführten Arbeiten an macht sich dieses eigenartige Verklin-

gen immer stärker bemerkbar. Die Finger gleichen Flämmchen, die in den Spitzen langsam verrauchen. Von dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“ in S. Tomé zu Toledo hat Meier-Graefe gesagt, dass es wie ein nordischer Tempel gebaut sei und wie der Portalschmuck eines gotischen Domes wirke. Unzweifelhaft ist etwas Richtiges an dieser Bemerkung, aber Meier-Graefe hat sich ebensowenig wie Cossio die Mühe genommen, diese viel diskutierte Darstellung aus ihrem letzten Sinn heraus zu erklären. Es wird noch weiter unten zu zeigen sein, dass man bei der formalen Analyse mit dem Hinweis auf das Gotische nicht ganz auskommt. Hier sei aber vor allem auf den Zusammenhang hingewiesen, den dieses Gemälde mit gotischen Grabmals-Plastiken besitzt. Besonders wer in Toledo Gelegenheit hat, die Grabmäler in der Santiagokapelle der Kathedrale zu sehen, kann keinen Augenblick im Zweifel sein, wo er das Vorbild, die Anregung für diese berühmte

EL GRECO, GOLGATHA. MADRID. PRADO

Darstellung Grecos zu suchen hat. Christus in der Glorie von Heiligen umgeben, so wie er ausser auf Grabmals-Darstellungen vor allen beim jüngsten Gericht erscheint, wird gerade auf jenen Toledaner Grabmalsplastiken so dargestellt, dass er in einer unteren Zone von einer ganz gleichmässig aufgereihten Schar von Aposteln oder Patriarchen begleitet

wird. Die köstliche Perlenschnur der ebenfalls ziemlich gleichmässig aufgereihten Assistenzfiguren in der unteren Zone von Grecos Begräbnisbild mag sich zum guten Teil aus jener gotischen Tradition erklären. Hingewiesen sei dabei, dass Christus nicht in seinem nächsten Umkreis von Maria und Johannes dem Evangelisten, sondern von Maria und dem Täufer Johannes begleitet erscheint, eine auch auf

DIE HEILIGEN PETRUS UND SIMON. LA SEO DE URGEL, S. MIGUEL

französischen gotischen Portalen zu findende Abweichung von der herkömmlichen Auffassung, die gerade hier durch byzantinische Einflüsse am ehesten erklärt werden kann.

Die übertriebene Schlankheit der Grecoschen Gestalten kann, wie ich schon oben andeutete, keineswegs als etwas echt Gotisches angesehen werden. Sie scheint in viel höherem Grade noch auf byzantinische Erinnerungen zurückgeführt werden zu dürfen. Dass sehr schlanke Proportionen bei einer ganzen Anzahl italienischer Meister, die unzweifelhaft auf Greco einen gewissen Einfluss ausgeübt haben, im sechzehnten Jahrhundert in Mode waren, habe ich schon in meiner ersten Veröffentlichung über Greco betont. Dieser Zusammenhang Grecos mit der zeitgenössischen Kunst erklärt jedoch ebensowenig wie eine Berufung auf den Astigmatismus Grecos die immer bewusster werdende, immer mehr zu einer grossen künstlerischen Form führende Steigerung dieser schlanken Proportionen. Man wird in der Vermutung, dass hier byzantinische Erinnerungen mit im Spiele waren, um so mehr bestärkt, als das Byzantinische auch in anderen Punkten mit den Jahren bei Greco immer stärker zutage tritt. Byzantinisch, nicht gotisch ist Grecos Frontalität, der oft streng symmetrische Aufbau, die

hieratische Strenge seiner Heiligenbilder. Man denke nur an seine Darstellungen des heiligen Hieronymus als Kardinal und an die „Madonna mit den Heiligen Agnes und Marina“ in der Sammlung Widener in Philadelphia, ein richtiges mittelalterliches Kultbild, wie es kein anderer Künstler zu Ende des sechzehnten Jahrhundert mehr zu schaffen wagte, man denke auch

Bei genauer Prüfung ist man überrascht, wieviel Grecos Kunst mit der der byzantinischen Mosaiken verbindet. Ich nehme ein kleines Detail voraus: das merkwürdig Rutschende, das Schwankende im Stand der Figuren, die eigenartige Aufsicht auf die Füsse, die mit der Zeit bei Greco immer stärker betont wird.

EL GRECO, DER HEILIGE PETRUS. EL ESCORIAL

an den Christus am Kreuz mit den beiden Stiftern, der sich jetzt im Louvre befindet. Die Strenge, die die Heiligengestalten eines Greco durchglüht, hat nichts mit dem süss-musikalischen Schwung zu thun, der die gotischen Heiligengestalten beseelt. Es ist vielmehr jener monumental feierlich strenge Zug, den wir in byzantinischen Ikonen, auf frühmittelalterlichen Wandgemälden und Mosaiken wiederfinden.

Ich habe früher Grecos Verwandtschaft in diesem Punkt mit Correggio hervorgehoben und ich halte dies auch heute noch aufrecht, allerdings mit der Einschränkung, dass Correggios Einfluss nur in einer gewissen Periode Grecos allein massgebend sein konnte, dass er aber bei aller anregenden und bestärkenden Wirkung doch nicht allein zu jener scharfen Ausprägung dieses wie auch anderer Motive

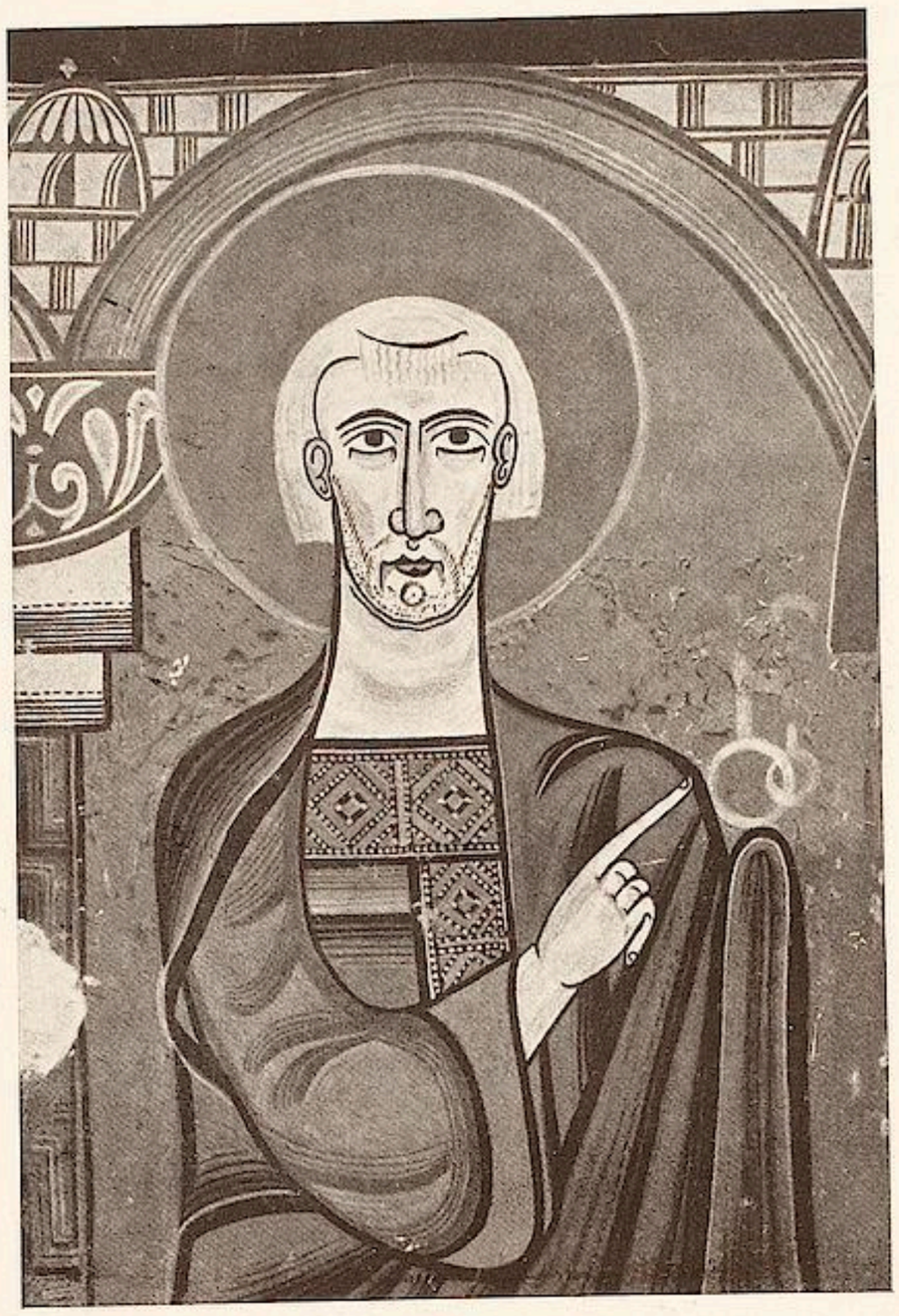
DIE TÖRICHTEN JUNGFRAUEN. PEDRET

führen konnte. Von diesem Detail kommen wir dann zu der weit wichtigeren Beziehung zwischen Figur und Hintergrund bei Greco. Hier wird der Zusammenhang mit den Mosaiken aufs deutlichste offenbar. Von der frühen „Himmelfahrt Mariä" an heben sich die Gruppen und Gestalten Grecos von einem neutralen Hintergrund ab, der die Stelle des mittelalterlichen Goldgrundes einnimmt. Wie das Gold in den Gestalten zuweilen zum Durchbruch kommt, so bei Greco die Bolusgrundierung, die in den Schattenpartien oft rein stehen gelassen ist, so dass die Figuren erst recht in einen neutralen Grund gebettet erscheinen. Aus diesem Zusammenhang wird auch das Fehlen eines landschaftlichen Hintergrundes bei so vielen Figurenbildern Grecos leicht erklärlich. Man denke nur an seine verschiedenen Darstellungen der heiligen Familie, an die Madonna mit den Heiligen Agnes und Marina der Sammlung Widener, an die späteren Verkündigungsbilder, die vielen Franziskusdarstellungen, an den heiligen Petrus und heiligen Ildefons im Escorial usw.

Zur Verstärkung dieses Eindrucks trägt vielfach noch die absichtlich mangelnde Raumtiefe bei. Man vergleiche einmal daraufhin Tizians „Assunta" in der Venezianer Akademie mit Grecos „Himmelfahrt" in Chicago. Auch viele Merkwürdigkeiten bei dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" erklären sich hieraus. Nicht nur dass hier absichtlich überall die Füsse weggelassen sind, um das Geisterhafte der Stimmung, die Kraft der Vision zu heben — es wird einem auch in keiner Weise klar, dass die Szene sich in der Kirche abspielt, der Ort ist ebenso raumlos, wie ja auch auf eine eigentliche Tiefenentwicklung gar kein Wert gelegt ist. Auch auf die „Vermählung Mariä" in Bukarest und auf die bedeutungsvollen architektonischen Abänderungen auf der ganz späten „Tempelaustreibung" im Besitz der Sakramentsbruderschaft von S. Ginés in Madrid gegenüber der früheren Darstellung des gleichen Gegenstandes in der Sammlung Frick zu New York sei in diesem Zusammenhang verwiesen.

Wo Greco auf seinen Figurenbildern wirklich landschaftlichen Hintergrund giebt, ist die Landschaft ausserordentlich tief gelegt; der Himmel nimmt auch da den weitaus grössten Teil des Hintergrundes ein, so der „heilige Joseph mit dem Jesusknaben" in der Josephskapelle zu Toledo, der „heilige Martin" in der Sammlung Widener, der „heilige Bernhardin" im Toledaner Greco-Museum. Höchst charakteristisch dient in den frühen Arbeiten des Meisters die Landschaft überhaupt mehr nur zur Belebung des Hintergrunds als in den späteren. Man denke an die „Stigmatisation des heiligen Franziskus" in der Sammlung Zuloaga im Gegensatz zu allen späteren derartigen Darstellungen, an den frühen „heiligen Sebastian" in der Kathedrale zu Palencia, im Gegensatz zu den späteren Bildern in Bukarest und in der Sammlung Casa Torres in Madrid, an das Porträt des Julio Clovio im Museum zu Neapel und das des Malteserhauptmanns Vicente Anastagi in der Sammlung Frick in New York, gegenüber all den späteren Bildnissen des Meisters. Endlich an die frühe „Verkündigung" im Prado im Gegensatz zu der aus den neunziger Jahren stammenden im Museum zu Villanueva, und zu den nach 1600

EL GRECO, DIE HEILIGE KATHARINA



EIN APOSTEL (FRAGMENT). TAHULL, SA. MARIA

entstandenen, wie z. B. der des Budapester Museums.

Schon weiter oben habe ich von der Kurzflächigkeit Grecos gesprochen. Sie nimmt mit den Jahren immer mehr zu, was sich besonders klar in den immer kürzer und knapper werdenden Pinselstrichen ausspricht. Diese Kurzflächigkeit nun in Verbindung mit dem eigentümlichen Vortrag und einer oft auffallenden Betonung der Schärfe der Gewandsäume (die mit ihren Lichträndern im stärksten Gegensatz zu den Lichtkonturen eines Tintoretto stehen) bewirken eine noch grössere Annäherung an das Mosaik. Alle diese Momente tragen dazu bei, dass die Fläche der Grecoschen Bilder gleichsam facettiert erscheint, aufgerauht, aber ganz anders, als diese Aufrauhung — wie Erich von den Bercken es so überaus klar dargestellt hat* — in der Stadtvenezianer Malerei zu finden ist.

* E. von den Bercken: Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei. S. 216ff.

Gleichzeitig aber wird man bei diesem Scharfkantigen, Facettierten im Verein mit der funkelnden klaren Farbe an geschliffene Juwelen erinnert, an frühmittelalterliche Kostbarkeiten, an edelsteingeschmückte Buchdeckel und sonstigen Schmuck. Was Grecos Kolorit anlangt, so habe ich schon früher darauf verwiesen, dass auch in diesem Punkt Greco mit den italienischen Manieristen seiner Zeit in naher Beziehung steht, ja dass kein Italiener so treu und mit auch nur annähernd gleichem Erfolg die Forderung Vasaris, „die Farben sollen funkeln wie Edelsteine", befolgt hat, besser gesagt, befolgen konnte, wie Greco. Ich habe auch in gleicher Weise schon früher darauf aufmerksam gemacht, dass Greco mit den Terra-ferma-Meistern Palma und Veronese und dem im technischen Vortrag wie in den letzten künstlerischen Absichten freilich grundverschiedenen Correggio die Vorliebe für den Farbenklang Blaugelb teilt. Hier sei jedoch betont, dass bei aller Verwandtschaft Greco nicht nur kälter, sondern auch gerade in diesem Farbenklang noch viel feierlicher als jene Italiener wirkt. Auch hier scheint eben die Erinnerung an byzantinische Mosaiken eine nicht unbeträchtliche Rolle zu spielen, es lag offenbar Greco im Blut, die Farbe steinerner, gläserner, härter zu machen, als die Italiener, vor allem die Venezianer, die den Farbkörper nie so stark als solchen hervortreten lassen. Hieraus erklärt sich auch, dass Greco die Farbe selbst nie in dem Maasse hat entmaterialisieren können, wie es dem späten Tintoretto gelungen ist.

In einem Aufsatz über „Greco und die spanische Mystik" hat Kurt Steinbart* ganz richtig als Haupteigenschaften der spanischen Mystik die Objektivität und Realistik, die Sinnlichkeit und Gelassenheit erkannt, der Nachweis jedoch, dass Grecos Mystik ganz die der Spanier ist, konnte Steinbart begreiflicherweise nicht gelingen. Man braucht ja nur Grecos Schöpfungen mit denen eines Maestre Alfonso, eines Pablo Vergos, eines Murillo oder Zurbaran zu vergleichen, um zu merken, dass bei Greco von einer spanischen Objektivität, einer spanischen Realistik ebensowenig die Rede sein kann, wie von einer spanischen Sinnlichkeit, die, wie ich schon öfters betont habe, den Himmel auf die Erde niederzieht, alles vermenschlicht, während bei Greco das gerade Gegenteil der Fall ist. Auch Grecos Gelassenheit ist von ganz anderer Art; zu dem mohammeda-

* Repertorium Bd. 36 (1913) S. 121 ff.

EL GRECO, AUSSCHNITT AUS DEM „BEGRÄBNIS DES GRAFEN ORGAZ“. TOLEDO, SO. TOMÉ

RAVENNA, S. VITALE. WIDMUNGSMOSAIK MIT DER KAISERIN THEODORA

nischen Nil admirari, das vor allem bei dem Begräbnis des Grafen Orgaz so grossen Eindruck machte, gesellt sich noch ein weiteres, was wiederum ganz auf byzantinischen Traditionen beruht. Es ist das Gefühl, alles repräsentativ, ikonenähnlich gestalten zu müssen, jene künstlerische Tendenz, die sich beispielsweise in den beiden berühmten Widmungsmosaiken von S. Vitale zu Ravenna so klar ausspricht und von der ein Kenner wie O. Wulff erst vor kurzem gesagt hat*: . . . „und bezeichnend genug, der Mosaizist hat in klarer Erkenntnis der ihm zu Gebote stehenden Wirkungen das scheinbar Unmögliche zu Wege gebracht, einen Vorgang aus der Wirklichkeit in die feierlichen Formen des ikonenhaften Repräsentativbildes zu übersetzen, obgleich er die Handlung jedesmal in einem ganz bestimmten Augenblick zu fassen wusste." Muss man da nicht an den „Mauritius", an das „Begräbnis des Grafen Orgaz", ja selbst an den „Laokoon" denken, erklärt sich nicht daraus vieles, was einem sonst bei diesen Stücken so rätselhaft erscheint?

Wo Greco erregt, pathetisch, stürmisch ist, erscheint er erst recht unspanisch. Welcher Spanier hat solch pathetische Verkündigungen, solch lärmende Hirtenanbetungen, wo ein ganzes Feuerwerk losgelassen wird, solch stürmische Szenen wie das Pfingstfest oder die Eröffnung des siebenten Siegels gemalt? Wie das Ganze, so sind auch die Details, die stürmisch bewegten Engel und Putten, gänzlich unspanisch. Sucht man nach einem Analogon, so muss man wieder zu romanisch-byzantinischen Mosaiken und Skulpturen zurückgreifen, zu dem Ungestüm der syrischen Mosaiken, die sich auch weiter nach Westen hin fortgepflanzt haben, zu den unter byzantinischem Einfluss entstandenen Plastiken zu Vezelay und zu Moissac in der Languedoc.

Greco war nicht der erste, der auf spanischem Boden byzantinische Elemente lebensfähig gemalt

* Altchristliche und Byzantinische Kunst S. 421.

EL GRECO, HIMMELFAHRT MARIÄ. CHICAGO, ART. INSTITUTE

hat. Sind doch die grandiosen Wandmalereien, die eine Reihe kleiner frühromanischen Kirchen in Katalonien schmücken, die letzte westliche Ausstrahlung der byzantinischen Kunst im elften und zwölften Jahrhundert. Diesen Schöpfungen vor allem seien denn auch heute Gemälde Grecos in Abbildungen gegenübergestellt, nicht etwa um eine unmittelbare Abhängigkeit oder einen von einem ganz bestimmten Vorbild abzuleitenden Einfluss der frühmittelalterlichen Kunst auf Greco nachzuweisen, sondern lediglich um auf die unbestreitbar grosse innere Verwandtschaft Grecos wie gesagt nicht nur mit der gotischen, sondern noch mehr der byzantinischen Kunst hinzuweisen, um zu zeigen, wie Grecos Kunst innerlich weit enger, als man gewöhnlich annimmt, mit der früherer Zeiten verknüpft ist, wie Greco als ein später, doch würdiger Erbe der stolzen oströmischen Kunst ihr im äussersten Westen Europas, im Herzen Spaniens, in der alten vereinsamten Kaiserstadt, ein letztes Siegeszeichen aufgepflanzt, ihre Schönheit noch ein letztes Mal zum Blühen gebracht hat.

EL GRECO, DIE ANBETUNG DER HIRTEN. NEW YORK. METROPOLITAN-MUSEUM

WILLI JAECKEL, STURMANGRIFF

BRIEFE MENZELS

AN EINEN SAMMLER

MITGETEILT AUS DEM ARCHIV DER BREMER KUNSTHALLE*

Sehr geehrter Herr! *Berlin, 6. Jan. 80.*

In Erwiderung Ihres sehr gef. Schreibens vom 18. v. M.:

Die letzten 5 Exemplare meines „Armeewerks“ habe ich (gemeinschaftlich mit Sachse, der einzige (leidige) Punkt meines Zusammenhangs mit ihm) hier an einen Herrn Pächter, Friedrichstr. 14 vor jetzt 3 Jahren verkauft. Falls Sie also solche Schmerzen danach haben —. Kennen Sie das Werk aus eigener Anschauung? Es sind freilich alles eigenhändige Steinzeichnungen von mir, obwohl aus verschiedenen Zeiten, einer Spanne von 15 Jahren. Aber eben der Gegenstände wegen, sämtlich in Farben ausgemalt; zwar nach meinen Originalen, aber von „Illuminierern“. Das müssen Sie wissen. Herr Pächter soviel ich weiss zugleich Sammler und Verkäufer, hat seitdem auch wie man hört, Exemplare, z. B. auch eines an die französische Regierung verkauft. Uebrigens sollten Sie ihn nicht kennen? Er hat ja damals in demselben Gewässer gefischt; soll u. a. ganze noch vorgefundene Bestände von Platten (darunter welche auch von mir) gekauft haben. Von den Holzschnitten d. W. Fr. d. Gr. habe ich selbst nichts mehr verfügbar. Es wurden damals beim Drucker, wo sie gedruckt wurden, für die Besitzer der „kleinen Ausgabe“ des Werks Separat-Abzüge der Illustr. gemacht, ob aber damit bis zu Ende fortgefahren worden habe nicht erfahren. Was ich davon gesehen, war übrigens auch nicht allzu —. Schon das „schöne“ glatte fleischige Papier ist immer ein Haupthindernis feinen Holzdrucks. Hin-

* Diese Briefe sind an den (verstorbenen) Bremer Sammler Dr. H. H. Meier junior gerichtet, der ein grosses Menzeloeuvre zusammengebracht hat und sich an Menzel wandte wegen Erwerb von Probedrucken, Seltenheiten und Unikas. Die Sammlung kam dann als Vermächtnis an die Bremer Kunsthalle.

gegen von den 4 Kompositionen zu Scherr's Germ.(ania) kann ich Ihnen dergleichen Drucke stiften. Haben Sie nun aber nicht vielleicht hier einen zuverlässigen Freund oder eine Firma an die ich die Blätter einfach zur Verpackung und Versendung an Sie gelangen lassen könnte?

Hochachtungsvoll grüssend *Menzel.*

Geehrtester Herr! *Berlin, 26. Januar 80.*

Es freut mich wenn mein kleiner Ihnen durch Herrn Sagert zugekommener Beitrag für Ihre Sammlungen angenehm war.

Jene Reproduction durch Lichtdruck ist nun überhaupt noch nicht in alle Sättel gerecht. Selbst bei Goupil. Könnten Sie das Conterfei Dubois-R. mit meiner Bleizeichnung vergleichen. Sie würden wohl kaum anders urtheilen als über das Mat.-Programm.** (Erst jetzt neuestens fallen dergl. Reprod. nach Blei-Croquis von mir, die demnächst auf dortiges Verlangen in der Gaz. des Beaux-Arts erscheinen sollen, exakter aus.) Wer weiss, in welcher Hatz obiges Programm (wie es bei solchem Anlass ja stets ist) beschafft werden musste — ich habe zum Zeichnen des Originals Eine Nacht gehabt (!) und in Tag und Nacht musste dann alles fertig werden um am festgesetzten Morgen ausgegeben werden zu können. — Beiläufig: besagtes Original wird jetzt zu haben sein. Ich habe dasselbe für den wohlth. Zweck dazugeschenkt und so wird das Comite es wohl entweder versteigern oder aus freier Hand verkaufen. Auch ist mir zu Ohren gekommen, dass der Verleger „Nord u. Süd" obgedachte Originalzeichnung des D.-R. zur Firma Amsler und Ruth. behufs event. Verkaufs gegeben haben soll. Näheres weiss ich darüber nicht. Den Dornauszieher von 4 Seiten habe ich gelegentlich im Museum gezeichnet nach einer Antike die zum Kauf angeboten war. Die Sache zerschlug sich jedoch. Später erbat die hies. Archäol. Gesellschaft die Blätter sich für ihre Zeitschrift. Diese Reprod. ist sehr roh ausgefallen. Herr P. also macht jetzt den Raritätspreis. Nun, so oder so, ein schlechtes Geschäft hat er dabei nicht gemacht. Ich habe damals um endlich aus dem Ehebündnis mit der Fallit-Firma S.*** ledig zu kommen, schon eine nicht unerhebl. Concession gemacht. Und S. wohl eine noch andere.*

Bestens grüssend *Menzel.*

* Dubois-R. bezieht sich auf das Bildnis Dubois-Reymonds, das Menzel für die Zeitschrift „Nord und Süd" gezeichnet hatte.

** Das Mat.(?)-Programm. Ist nicht festzustellen. Die Schrift Mat. kann nicht anders gelesen werden, nicht etwa Mask, woran ich dachte und was sich auf das Maskenfest Berliner Künstler beziehen könnte. Wahrscheinlich handelt es sich, dem Sinn der Stelle nach, nicht um eine graphische Originalarbeit Menzels, sondern um ein gezeichnetes Programm, das dann clischiert wurde. Vielleicht Mathematiker Fest?

*** Firma S. Ist Firma Sachse, nicht Sagert.

Geehrtester Herr! *Berlin, 31. Januar 80.*

Meinen letzten Brief, so lang er schon war, vollständig zu endigen verhinderte mich knappe Zeit. So hole ich hier in Kürze nach, was Sie vielleicht gerade am meisten interessiert hätte. Haben Sie in Ihrem heissen Verlangen nach Drucken aus meinen Fr'- Werken sich noch niemals an den gegenwärtig einzig noch lebenden von der kleinen Elite jener Künstler in Holz, den hiesigen Professor Albert Vogel gewendet?! Dieser hat, so viel ich weiss, noch wenigstens eine Restzahl seines und seines Bruders Otto V. (gest. 1851) Antheils an jener langjährigen Kunstthätigkeit. (1843—49). Eine Verständigung mit ihm dürfte wohl desfalls leicht zur Kenntnis führen ob und wieweit Ihrem Besitz durch ihn zur Vervollständigung zu verhelfen wäre.*

Hochachtungsvoll der Ihrige *Menzel.*

Die Adresse ist: Vogel, Professor und Lehrer der Xylographie der Königl. Akademie u. ordentl. Mitglied derselben. Neue Königst. 90 II.

Geehrtester Herr! *B. 18. März 80.*

Dass Sie also mit Prof. Vogel zu einem erwünschten Resultat gekommen ist mir angenehm. In puncto Unzelmann u. Müller (Hermann): Von U.'s Familie habe ich bis jetzt immer nur als noch lebend von seiner Tochter gehört. Dieselbe ist hier an einem Rechtsanwalt Lorek (laut Wohnungsanz.): Friedrich-Str. 37a, S. W. verheiratet. Sehr möglich dürfte dort auch noch zu manchem zu gelangen sein. Ueber Verbleib von Herm. Müller's Nachlass ist mir jedoch nichts bekannt. Wenn die Blätter in Rede als Schwarzdrucke aus meinem „Armeewerk" auch nicht gerade „Unica" sind, so sind dieselben, obenein in solcher Güte, wenn schon freilich unvollständig, doch selten genug.

*Jener General v. Schöning (s. Z. Hofmarschall des Prinzen Carl v. Preussen) war ein verdienstvoller Militärgeschichtsforscher, Verfasser mehrerer werthvoller Monographien und hat sich speziell um dies Werk verdient gemacht bei Auffindung resp. Zugänglichmachung von Quellen u. dergl. Habe damals viel mit ihm korrespondiert. Aus diesem Verkehr stammt denn das Geschenk der Anzahl Schwarzdrucke.** Von*

* Gemeint ist: „Friedrich der Grosse" von Kugler, nicht die „Werke Friedrichs des Grossen".

** Dr. H. H. Meier kaufte von Pachter eine grosse Anzahl Schwarzdrucke von den Blättern des „Armeewerks", die sehr selten sind, da fast alle Abzüge dieser Lithos illuminiert wurden,

WALLI JAECKEL, DAMENBILDNIS

den Platten existiert nichts mehr. Dieselben wurden vernutzt durch die vielen Varianten, und verfügte ich bei jeder nicht mehr nöthigen oder unbrauchbar gewordenen Zeichnung sofortiges Abschleifen. Ob dies freilich jedesmal strengstens befolgt worden? Ich habe nicht bei der Presse gestanden.*

Hochachtungsvoll *Menzel.*

Meine Adresse ist: Sigismund-Str. 3.

das heisst er tauschte diese Drucke leider bei Pächter gegen das Gemälde „Potsdamer Bahn" im Betrage von etwa 4000 M., das Pächter dann für zirka 30000 an die Nat. Galerie weiter verkaufte. Die Schwarzdrucke waren an Pächter gelangt aus dem Besitz dieses Generals von Schöning.

* Vernutzung durch viele Varianten. Menzel hat ein und denselben Stein oft für mehrere Blätter benutzt. Zum Beispiel „Gendamerieoffizier". Nach Ausdruck dieses Blattes den Stein abgeschliffen und nur den Kopf stehen lassen und dazu dann eine andere Figur auf den Stein gezeichnet, so dass dann etwa ein „Zietenhusar" daraus wurde. Einzelne Steine sind für sechs verschiedene Nummern benutzt worden.

Sehr geehrter Herr! *Berlin, 20. Nov. 80.*

Also haben Sie selbst den alten liebenswürdigen alten Löwen in seiner Höhle aufgesucht. Den hätten Sie 40 und mehr Jahre früher kennen sollen. Sein Kunst-Sport nun hat ihn wie Sie wohl werden gewahr geworden sein, manches konservieren lassen, was für Dritte nur nicht verstehbar, für fremdes Auge oder gar künftigen fremden Besitz mir nicht wünschenswert wäre. Der Irrtum mit den „100 geschnittenen Städten zur Geschichte Potsdams" ist mir nicht verständlich: Von meiner Hand existieren derer nur 3. Die Angelegenheit der Edition der Illustr. z. d. W. Fr. d. Gr. schwebt noch. Ich habe nur eine Auswahl (von 60 Bl.) gemacht, und P. wollte sich damit begnügen. Jetzt aber will die Verwaltung der Museen, als Bewahrer dieses Inventarii, die Sache in eigene*

* Pächter.

Hand nehmen, und zwar alles publicieren, was nun aber mir nicht genehm wäre. Die Platte, die Mönche; sollte in ein Heft gehören, ähnlich wie die „Schabsachen“. In der Fortsetzung hinderten mich anderweitige Pläne, resp. Aufträge. Es sind nur wenige Drucke davon vorhanden gewesen. Die Platte ist (bis jetzt unermittelt) verschollen im Konkurs des Druckers bei dem sie lag, und welcher nach Amerika ausgewandert ist. Ich erfuhr erst hiervon nach Rückkehr von einer Reise. Jener Vig.** in Hamfst.schen Werk sind eine Anzahl von mir. Wieviele weiss ich jedoch nicht mehr; sie sind älter als mein Friedrich-Buch, ich habe keine Drucke behalten. Was die Lichtdrucke in der Gazette des Beaux Arts betrifft, so glaube ich, dass diese Leistung, wenn schon noch nicht durchaus genügend, bis auf Weiteres ihr Stadium ist. Fast sonst alles was mir zu Gesicht gekommen, ist nichts anders. Ausser Photogr. bleibt es doch dermalen die beste Reproduktionsweise. Meine Exemplare sind auch nur ebenso. Einen Theil der Schuld mag freilich wohl dann der Massendruck für ein Journal tragen. Von dem (hier von A. Vogel geschn.) „Spaziergänger“ kann ich Ihnen einen guten Druck auf chin. geben. Mit besten Grüssen und Empfehlungen*

Menzel.

* „Versuche mit Pinsel und Schabeisen“.
** Vignetten.

ERNST OPPLER, INTERIEUR

LOVIS CORINTH, OBSTSTILLEBBN

BERLINER SEZESSION 1915

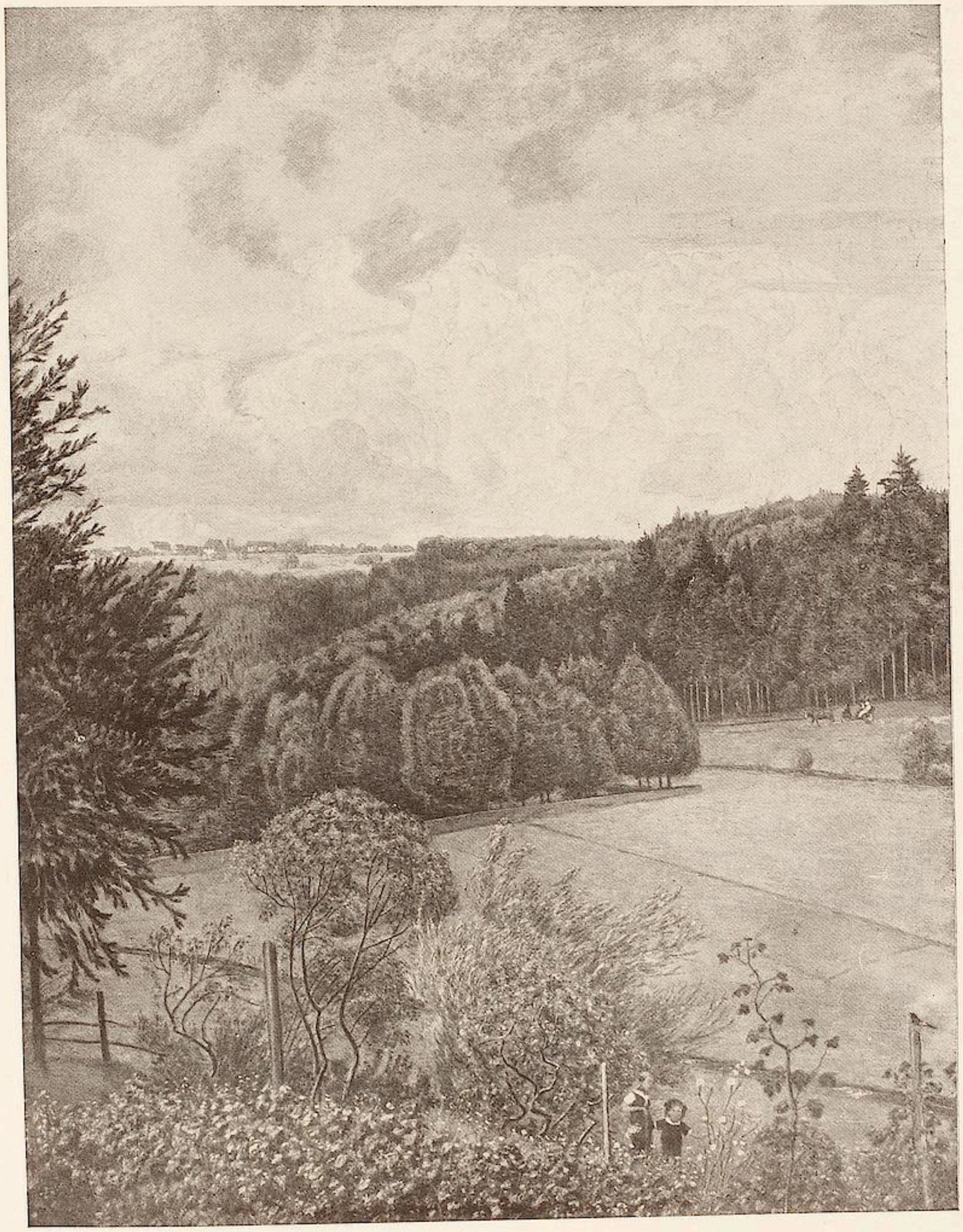
Diese Ausstellung verhält sich zu den grossen Sezessionsausstellungen der früheren Jahre ungefähr, wie sich in diesen fleisch- und fettlosen, brot- und mehlarmen Tagen ein Kriegsdiner zu einer Gasterei der Friedenszeit verhält. Es wird immer schwieriger, den Gästen etwas Ausgesuchtes vorzusetzen; es giebt nur wenige Schüsseln und Reste von gestern werden unbedenklich verwendet. Die gute Hausfrau verzagt trotzdem nicht; sie deckt den Tisch freundlich wie sonst und richtet die geringeren Speisen so geschmackvoll an, dass die Suggestion eines festlichen Essens auch so bei den anspruchsloser gewordenen Gästen erzeugt wird.

Dieser guten Hausfrau gleicht die Künstlervereinigung, die heute den Namen Berliner Sezession führt. Sie hat in diesen harten Zeiten den Mut gefunden ein Haus zu bauen, hat für dieses Haus die beste Gegend gesucht, die es in Berlin für ein Ausstellungsunternehmen dieser Art giebt, hat das Gebäude, einen zufällig vorhandenen Plan klug nutzend und Erinnerungen an das ältere Ausstellungshaus weiter oben am Kurfürstendamm nicht ausweichend, praktisch behaglich eingerichtet, hat die Kunstschau geschickt inszeniert und so erreicht, dass der Besucher lebhaft an die Empfindungen erinnert wird, die er, ach wie oft! in den Räumen der alten Berliner Sezession gehabt hat. Wüsste

WOLF RÖHRICHT, LANDSCHAFT

man nichts von dem schädlichen Streit, der aus einer Sezession zwei gemacht hat, so könnte man sich vorstellen, der Krieg habe die stolze Künstlervereinigung zu einem Diminutiv zusammenschrumpfen lassen. Äusserlich ist vieles noch so, wie es früher war. Die Räume — kleinere Kabinette und ein Saal in guten Verhältnissen — und ihre Ausstattung erinnern an das alte Haus; es ist, wie so oft in früheren Jahren, eine retrospektive Abteilung da, die Form des Katalogs und das Plakat sind dieselben geblieben, es findet sich, nach wie vor, die revolutionäre Note, und ein rühriger Kunsthändler besorgt wieder die Geschäftsführung. Bei längerem Verweilen freilich merkt man bald einen entscheidenden Unterschied: man sieht, dass es in dieser gut gemachten Ausstellung recht eigentlich an einer genügend grossen Anzahl von guten Kunstwerken, von talentvollen Künstlern fehlt. Es ist alles da: die rechte Einsicht, der gute Geschmack, der Mut etwas zu wagen, (der durch einen schönen äusseren Erfolg belohnt worden ist), die Liberalität der Jugend, dem Talent gegenüber; nur in der Hauptsache hapert es: es fehlt an guten Bildern und Plastiken. Die Ausstellung interessiert darum mehr im Ganzen als im Einzelnen. Diese Künstlervereinigung ist in der seltsamen Lage, dass sie, wenn sie Musterausstellungen machen will, auf die eigenen Mitglieder nicht allzuviel Rücksicht nehmen darf. Sie muss nach Talenten ausserhalb der eigenen Reihen Umschau halten, sie muss über die eigenen Fähigkeiten hinausdenken. Es ist aber sehr zweifelhaft, ob ein Verein von Künstlern dieses entsagenden Heldenmuts, dieser der künstlerischen Persönlichkeit unnatürlichen Objektivität dauernd fähig ist.

Bei der Organisation dieser ersten Ausstellung hat dem Vorstand etwas durchaus Solides vorgeschwebt. Bald aber hat es sich gezeigt, dass die Verführung, sich mit weniger zu begnügen, in dieser schwierigen Zeit besonders gross ist. In der „Retrospektiven Abteilung“ soll eine Kollektion von Bildern Menzels auf dessen hundertsten Geburtstag hinweisen. Der Gedanke war gut. Menzel hätte der ganzen Ausstellung ein bedeutendes Gewicht geben können. Es ist aber bei der Vorführung einiger, zumteil schon am Lehrter Bahnhof gezeigter Frühbilder Menzels aus dem Besitz Professor Krigar-Menzels geblieben. — Eine andere Absicht: Werke Leibls und seines Kreises zu zeigen, ist auch im ersten Anlauf stecken geblieben. Immerhin sind die beiden Bilder Fritz Schiders für Berlin neu und, in ihrer kultivierten malerischen Bravour, für eine Ausstellung gut geeignet. Lehrreich ist es besonders, wie Schiders Malweise, die von Leibl entscheidend beeinflusst worden ist, zu der Art des belgischen Modemeisters Stevens hinüberweist und sich andererseits eng mit dem feinen Atelierstil Theodor Alts und des frühen A. v. Keller berührt. — Manches von dem, was in der retrospektiven Abteilung gezeigt wird, stammt aus dem Kestnermuseum in Hannover, zum Beispiel der eine Schider, ein Spitzweg, und ein „Mädchen mit totem Vogel“ von Feuerbach. Nach dem was hier neulich von dem Museum in Hannover mitgeteilt worden ist, leuchtet es ein, dass dieses



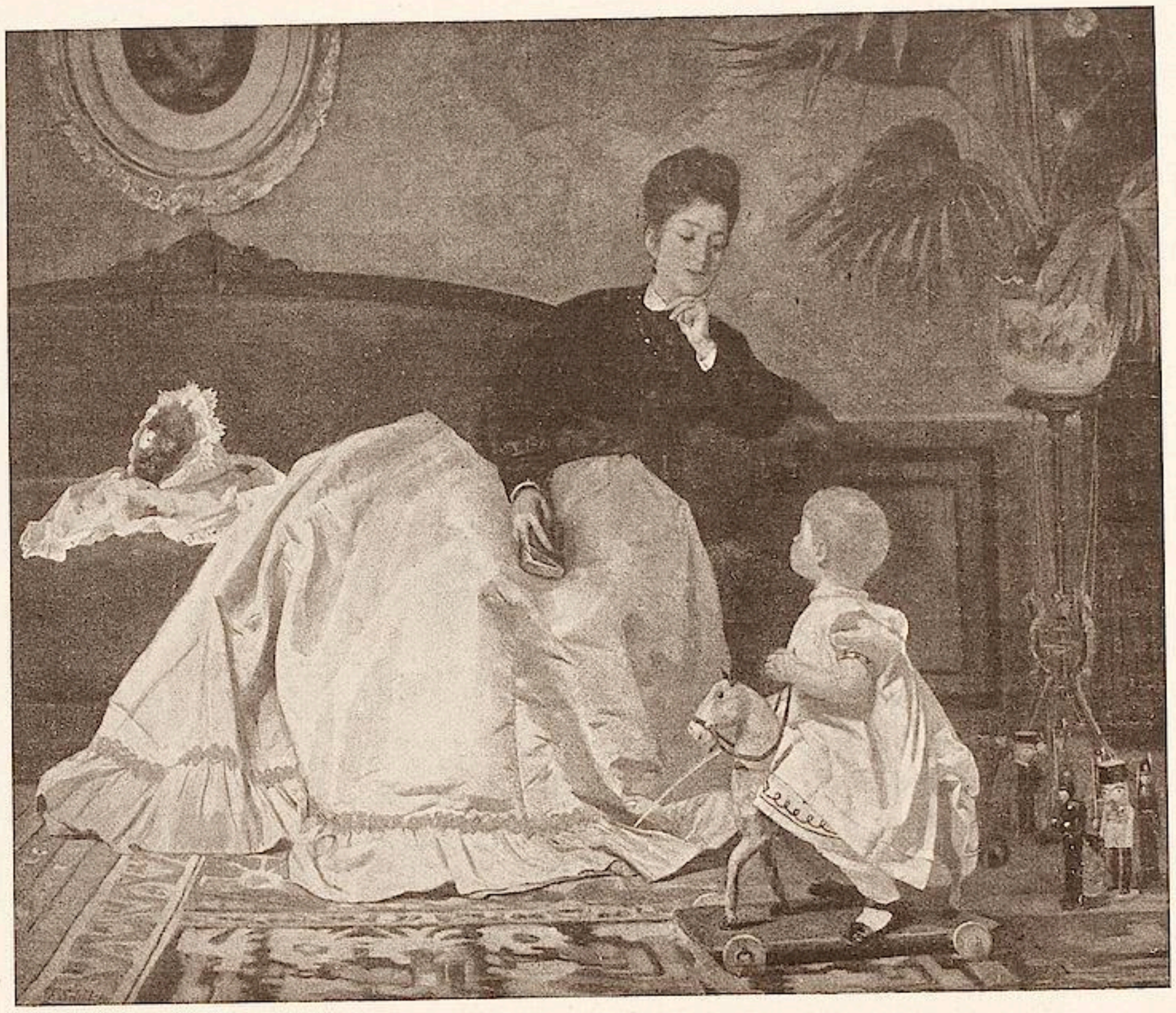
HANS THOMA, SOMMERTAG IN MARXZELL. 1915

LOVIS CORINTH, POTIPHARS WEIB

Institut nicht eben geeignet ist Musterbeispiele herzuleihen. — Eine mit schönem Alterslyrismus gemalte, oder vielmehr mit Farben sinnig durchgezeichnete Landschaft und mehrere kleine illustrativ gehaltene Ölbilder von Oberländer gehören auch eigentlich in die Retrospektive. Neben den Jüngeren wirken sie unzeitgemäss. Will doch selbst die künstlerische Handschrift Corinths, wie sie sich in einem schönen Obststilleben und in dem zu gross gegriffenen Format von „Potiphars Weib“ — das Bild könnte mit demselben Recht die „Versuchung des Heiligen Antonius“ heissen — am eindrucksvollsten offenbart, nicht recht mit der Form der Jüngeren zusammengehen. Trotzdem Corinth in dem „Doppelporträt“ der Vereinfachungslust der Jungen merklich Konzession gemacht hat. Es stimmt den Betrachter ein wenig wehmütig, wenn er bedenkt, dass die Bilder Corinths in Zukunft nie wieder neben denen Liebermanns, Trübners, Slevogts und anderer Geistesverwandten hängen sollen — es sei denn im Museum. Corinths Kunst hat nun einmal den Familienzug einer bestimmten Generation. Neben Lesser Ury mag man Corinth auch nicht gern sehen, trotzdem dieser ein Gleichaltriger etwa ist. Denn von verkanntem Genie, wie es seit Jahrzehnten heisst, kann bei Ury nun einmal nicht die Rede sein. Die wenigen Bilder dieser Ausstellung schon charakterisieren ihn. In den holländischen Landschaften ist die Farbe, auf Kosten der Wahrheit, pikant und brillant gemacht worden; Ury hat versucht, die Natur kostbar zu machen, es ist ihm aber nur gelungen sie koloristisch sozusagen zu parfümieren. Ein Monument ehrgeiziger Unfähigkeit gar ist das Kolossalbild „Die Sintflut“. Man könnte es die Realisierung eines Bilderplans von Kollege Crampton nennen. In der Erzählung macht sich so etwas ganz gut; wer's aber machen will, muss die Gestaltungskraft jenes Meisters haben, der das „Floss der Medusa“ gemalt hat.

Merkwürdig ist es, wie viele junge Maler sich gleichermassen einer wilden Malkonvention ergeben haben, die man sehr wohl als Sezessionsstil bezeichnen darf und die eine zutreffende Beurteilung erschwert. Es scheint überall fast hinter dieser Pinsel- und Palettenekstase etwas Genialisches zu sein; es ist aber selten sogar nur lebendiges Talent dahinter. Zu den echten Begabungen gehört Heckendorf; doch thäte er wohl daran seinem im Embryonischen sich noch bewegenden romantischen Realismus einmal einige Jahre Ruhe und ernsthafte Schulung zu gönnen. Von den Athleten sagt man, dass das beste Training für sie der öffentliche Ringkampf sei; in der Kunst ist es anders, so athletisch ein junger Künstler auch empfinden mag. — Ein heiteres, angenehmes Talent ist Wolf Röhricht, so ernsthaft er in seinem Selbstporträt auch die Brauen runzelt. Er quält sich noch mit allerhand revolutionären Konventionen herum, hat aber entschieden eine Hand, die wie von selbst Richtiges hinschreibt. In seiner Landschaft, in seinem Damenporträt ist ein erquickliches Jugendleben so in Form und Ton verwandelt worden, wie es nur ein echter Kunsttrieb kann. — Klossowskys „St. Hubertus“ weist auf einen Maler hin, der eine feinsinnige und reife Kunsteinsicht sein eigen nennt, der Poussin, Delacroix, Marées und die klassizistischen Romantiker der neueren Zeit aufs beste versteht, der seinen Geschmack ausserordentlich geschult hat und ein Kenner von vielen Graden ist, dem es aber an natürlicher Gestaltungskraft fehlt. In seinem Bild ist ein edles Kolorit, eine schöne künstlerische Haltung — aber es ist, alles in allem, ein Werk der Epigonenempfindung. Die bedeutendsten Anlagen unter den Jungen zeigt Jaeckel. Sein „Sturmangriff“ ist freilich eine wunderliche Mischung von Aktualität, realistisch übertreibender Psychologie, stürmischer Theatralik, kühler Freskogesinnung und Altmeisterlichkeit. Das Beste darin ist die Organisation von Grau, Braun und Grün, in der das Feldgrau der Uniformen dominiert. In dem Damenbildnis ist eine erdenschwere, mühsame, heftig modellierende Aufrichtigkeit, die nicht ohne eine gewisse Formengrossheit arbeitet. Es ist ja noch viel Programm in Jaeckels Bildern, aber auch eine entschiedene Kraft zu gestalten.

Die Gruppe der Vereinsmitglieder kennt man zur Genüge von früheren Ausstellungen her. Bei ihnen allen hat die Malerei etwas bürgerlich Solides. Ihre Werke eignen sich zum Ankauf für die städtische Galerie. Sehr ernsthaft hat Ernst Oppler sein grosses „Interieur“ durchstudiert; er hat sein Bestes gegeben und weiss den Betrachter zu unbedingter Achtung und Sympathie zu zwingen. Linde-Walther fährt fort sich allerorts anregen zu lassen und sich heute in diesem, morgen in jenem Malstil auszudrücken, als sei das fremde Idiom seine Muttersprache. Mit der „Landschaft“ ist es ihm dieses Mal am besten geglückt. Leo von Koenig sucht die Vornehmheit alter Meister. Doch vermag er das altmeisterliche Formenpathos nicht genügend lebendig zu machen. Die gemessene Galeriehaltung seiner Bildnisse weist in erster Linie auf eine ausgezeichnete



FRITZ SCHIDER, DAME MIT KIND

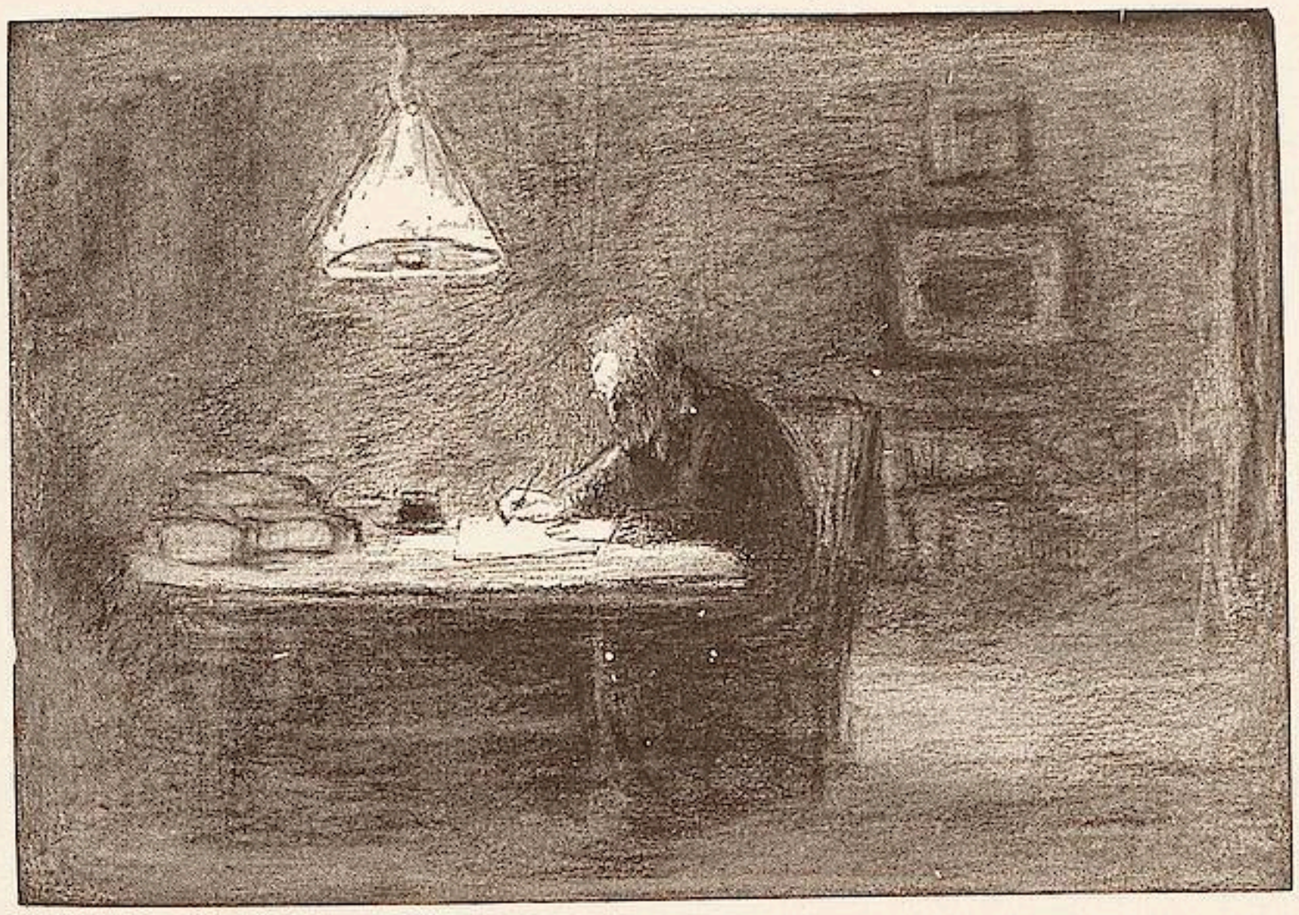
Kunstbildung. Eugen Spiro hat sein Damenbildnis durch eine derbe Koloristik dem Betrachter gar zu sinnfällig zu machen versucht; und die malerische Breite des Offizierporträts ist auch zu sehr ihrer selbst wegen da. Philipp Francks Landschaften sind dem Laienauge wirkungsvoll, es fehlt ihrem klangvollen Kolorismus aber an Richtigkeit der Valeurs und Töne. Man könnte vor diesen Bildern vom Charakter einer künstlerischen Farbenphotographie sprechen, wenn der Pinselstrich es nicht verböte. Abseits für sich steht Strathmann als ein liebenswürdiges Original. Sein „Frühling“ nimmt sich wunderlich aus zwischen all den Wildheiten der Jungen. Aber die Art, wie er eine märchenhaft wirkliche Naturstimmung wie mittels der Perlenstickerei herstellt, wie er goldschmiedehaft malt und die Natur wie ein Geschmeide auffunkeln lässt, diese halb kunstgewerbliche und tapetenhafte Malweise hält sich doch immer wieder neben anspruchsvolleren „Visionen“.

Mit der Plastik war es schon in den grösseren Ausstellungen oft schlecht bestellt; man kann sich denken, wie es hier daran fehlt. Die Frauenbüste Adolf Hildebrands ist eine schwache Arbeit, kleinlich und ohne jenen Formensinn, womit Hildebrand sonst zu überzeugen weiss. Alexander Opplers Arbeiten sind Zeugnisse einer ungewöhnlichen Geschicklichkeit, lassen aber kalt. Pottners farbig glasierte Tierplastiken bleiben zu sehr im Genrehaften; und das grosse Modell eines Eugen Richter-Denkmals für Berlin von Ernst Wenck vermag, bei all seiner Tüchtigkeit, das Interesse für die Denkmalsplastik im Betrachter auch nicht anzuregen. Als „starker Mann“ ist Metzner geladen worden. Aber mit dessen Monumentalstil ist es auch ein eigen Ding. Das Pathos Metzners ist ja nicht ohne bestimmtestes Formgefühl; es ist nur leider sehr unbeweglich und leblos. Metzner sucht die Romantik der Kolossalität, er sinnt auf etwas Eddahaftes, auf etwas heroenhaft Germanisches; doch ist es

bezeichnend, dass er dabei, und bei all seinem tüchtigen Handwerkersinn, niemals ganz die Herkunft von der Porzellanplastik und seinem Aufenthalt in Wien, in der Nähe Klimts, verbergen kann. In seinen Formen bleibt, bei aller stilistischen Unzweideutigkeit, etwas Teigiges, bei aller Vierschrötigkeit etwas Geziertes — es ist viel Schwulst dabei. Der tödliche Ernst dieser Plastik — man kann es vor vielen Beispielen in dieser Ausstellung, vor allem angesichts der grossen „Trauernden" im Garten, nachprüfen — wird leicht maskenhaft. Die Riesenweiber und -männer Metzners wirken stumpfsinnig; man möchte von einem Geschlecht enthirnter Riesen sprechen.

Metzners Plastiken waren schon des öfteren am Lehrter Bahnhof zu sehen. Soll seine Bevorzugung nun etwas wie einen Ausgleich zwischen Akademie und Sezession ankündigen? Das würde einem Streben nach der „mittleren Linie" gleichkommen. Vielleicht bleibt der kleinen Künstlervereinigung, die so tapfer für sich selbst einsteht, auf die Dauer keine andere Möglichkeit. Es wäre aber bei alledem ein Kompromiss, der das Existenzrecht der in der „Berliner Sezession" übrig Gebliebenen — als Korporation — in Frage stellt. Karl Scheffler.

KARL STRATHMANN, FRÜHLING



CHRONIK

ANMERKUNG ZU DEN NEUBAUTEN AUF DER MUSEUMSINSEL

Wilhelm Bode schreibt in der Veröffentlichung der Pläne Alfred Messels für die Neubauten der Königlichen Museen zu Berlin (Grote'scher Verlag 1910 Seite 5): „. . . . . Im Anschluss an den klassischen Charakter der älteren Museumsbauten hat auch er die äussere Erscheinung der Antike angelehnt; aber nicht in der gräzisierenden Weise seiner Vorgänger auf der Museumsinsel, sondern indem er auf die klassischen Bauten des Berliner Zopfes zurückging . . . . . freilich nur in der allgemeinsten äusseren Erscheinung; und gerade in der Art, wie er diese der grundverschiedenen Bestimmung seiner Bauten anpasste und zweckgemäss veränderte, zeigte sich die Eigenart und Grösse des Künstlers, erscheint er trotz des klassizistischen Stiles doch ganz modern."

Wenn man der Frage nachgeht, durch welche Mittel Messel diese ganz moderne Wirkung erreicht hat, und sich erinnert, welch grossen Wert er bei allen seinen Bauten auf die Durchzeichnung der Details legte, so fällt beim ersten Blick auf die Entwurfzeichnungen sofort die ganz eigenartige Profilierung des Hauptgesimses beider Flügelbauten ins Auge. Abweichend von allen Überlieferungen wagte Messel die Neuerung, die Gesimsplatte nur auf wenigen Untergliedern ganz flach auf die Säulenstellung zu legen. Sein modern geschultes Auge war — vielleicht vom Pfeilerbau des Warenhauses her — daran gewöhnt, die Spannungen zwischen bedeutend weiter auseinandergestellten Stützen mit den geringsten Steinmassen überbrückt zu sehen. Beim Museumsbau kam hinzu, dass ausser den Halbsäulen die dahinterliegende durchgehende Wand zum Teil als Träger des Gesimses erscheint, so dass eine Stützung der Gesimsplatte durch einen darunter liegenden Balken auch dem statisch empfindsamen Geiste entbehrlich erscheint. Das Kühne dieser Neuerung hat Messel anscheinend selbst empfunden, vielleicht sind auch nur von anderer Seite Bedenken dagegen geltend gemacht worden. Diese Art der Profilierung findet sich nämlich nicht auf sämtlichen veröffentlichten Zeichnungen, jedenfalls ist sie aber in der für den Gesamteindruck wichtigsten, nämlich in der perspektivischen Zeichnung der Front und in der geometrischen Gesamtansicht vom Kupfergraben aus, enthalten. Nur in der Teilansicht der Flügelbauten erscheint über den Halbsäulen ein glatter Architrav unter dem eigentlichen Kranzgesims.

Selbst, wer der Ansicht ist, dass ein Baukünstler von der jahrelangen Erfahrung Hoffmanns imstande sein

sollte, die Wirkung einer in antiken Formen gehaltenen Säulenstellung auch ohne lebensgrosses Modell aus der Zeichnung her zu beurteilen, wird ohne weiteres zugeben, dass es in diesem Falle gegeben erschien, bei gewissenhafter Verwaltung des von Messel hinterlassenen künstlerischen Erbgutes, die Wirkung dieser neuartigen Zeichnung erst im Modell auszuprobieren. Und so wurde auf der Museumsinsel ein grosses Gipsmodell errichtet, das einen Teil des Mittelbaues und der Flügelbauten zur Darstellung brachte. Zum grössten Erstaunen sah man, dass dies Modell bei seiner Fertigstellung keineswegs mehr die Messel'sche Gliederung des Gesimses aufwies, sondern reumütig zu der alten Triglyphenstellung zurückgekehrt war. Die „moderne, nicht gräzisierende Wirkung" war selbstverständlich hierbei zum Teufel gegangen. Das Gesims hätte ebenso gut frisch aus irgend einem Vorlagewerk, oder direkt von der Hochschule hergeholt werden können. Ein Zweites kam hinzu, was gleichzeitig beweist, wie fein Messel es verstand, einzelne Bauglieder gegeneinander abzuwägen. Die Flügelbauten mit ihrer Pfeilerstellung flankieren den Mittelbau des Pergamonmuseums, das ganz als wuchtige Masse gedacht ist. Das Gesims dieses mittleren Bauteiles, der die Flügelbauten beherrschen soll, wirkte aber im Modell, entgegen der Wirkung des perspektivischen Bildes, geradezu schwächlich gegen die Gesimse der Flügelbauten. Hoffmann mag das selbst empfunden haben. Er liess ein zweites Stück des Pergamonmuseums im Modell ausführen, in welchem er das Gesims des Mittelbaues etwas vergrösserte, ohne aber mit diesem kleinen Mittel die gewollte Wirkung zu erzielen. Soll die dominierende Stellung des Mittelbaues erhalten bleiben, so muss die Masse der seitlichen Gesimse wieder auf die Gliederung der ursprünglichen Zeichnung zurückgeführt werden. Übrigens ist die Zeichnung Messels, die unter dem eigentlichen Gesims noch den Balken, nicht aber auch die Triglyphstellung zeigt, soweit mir bekannt ist, späteren Datums und spricht dafür, dass erst fremde Einflüsse am Werke sein mussten, um bei Messel Bedenken zu erwecken, den vielleicht allzukühn erscheinenden ersten Entwurf zur Ausführung zu bringen. Er aber hätte ihn gewiss zunächst doch wenigstens im Modell ausgeführt, ehe er sich endgültig zu einer Änderung entschlossen hätte.

Die Modelle auf der Museumsinsel sind inzwischen wieder entfernt worden, und der Bau der Fronten schreitet rüstig vorwärts; noch ist er nicht bis zur Höhe des Gesimses gediehen, und noch ist es Zeit, seine Stimme dafür zu erheben, dass der ursprüngliche Entwurf wiederhergestellt wird. Zum mindesten aber darf man fordern, dass wenigstens ein Modell des ursprünglichen Gesimses angefertigt und einer grösseren Zahl von Fachleuten Gelegenheit gegeben werde, ihre Stimme über die Beibehaltung des Originalentwurfes abzugeben.

Max Kuttner

GEGENREDE

„Ihre geschätzte Antwort auf meinen Brief in „Kunst und Künstler" habe ich mit grossem Interesse gelesen. Leider sind unsere Anschauungen diesmal sehr weit von einander entfernt. Ich kann nur nochmals darauf hinweisen, dass Werke, wie die eines Marées, Thoma, auch Victor Müller durch die Werke Liebermanns, Corinths, Slevogts unmöglich ausgeschieden werden für die zukünftige Entwicklung unserer Kunst. Eine nähere Erläuterung dieser Frage würde auch umfangreicher sein müssen. Sie sprechen von kleinlicher Auffassung der Liebermann'schen Kunst; das liegt mir sehr fern. Sie stellen die Frage, ob ich nicht auch Leibl zu den „Improvisatoren" zähle? Absolut nicht! Und weshalb? Leibl improvisierte eben nicht, er liebte die Erscheinungswelt nur mit Hinsicht auf ihre innerlichen organischen Fundamente, das heisst, mit Hinsicht auf das Elementare! So hatte er die Sehnsucht, zwei Elemente zu verkörpern: die Schönheiten der lichtdurchtränkten Malerei, darunter aber das zweite Element, die Form in ihrer Schönheit und organischen Klarheit. Von Zeichnung will ich hier nicht reden, so wenig wie bei Thoma. Hier spielt mehr die menschliche Empfindung, der Schönheitssinn eine Rolle, der bestimmte Begriff für das organische Wesen der Dinge; nicht nur ihre Erscheinungswerte, die einem ständigen Wechsel durch das Licht unterlegen sind. Ich bin weit entfernt, kleinliche Detailkünste bei Liebermann usw. zu entbehren, nur finde ich bei ihm mehr artistische, entgegen rein künstlerisch menschlichen Ausdrucksmitteln, wie sie in letzter Hinsicht bei Marées so stark und fast unergründlich verkörpert waren. Mir liegt es fern, Corinth oder Slevogt, am wenigsten Trübner in ihren Werken herabzusetzen und wer durch meinen Brief Schadenfreude empfindet, der ist weit davon entfernt, den Sinn desselben zu begreifen. Leider konnte ich mich nur vergleichweise äussern. In Kürze gesagt würde es dieses Gleichnis geben: Kurz und flüchtig — langsam und eindringlich! —. Ein anderes Gleichnis in vorhandener Form aus älteren Zeiten: Velasquez und Titian – oder Franz Hals und Rembrandt. Dasselbe in neuerer Zeit: Manet, Cézanne und andererseits Liebermann, Marées. Ob nun die erstgenannten immer Wichtigeres sagten als die letzteren, — möchte ich bezweifeln; die Lösung mag uns das Erlebnis des Krieges bringen, dieses grosse Drama, das auch mal energisch die Grundfesten des menschlichen Sinnes aufrüttelt. Damit nicht nur das A und das Z in der Kunst seine Förderung findet, sondern auch, was dazwischen und darinnen liegt, seine notwendige Förderung erhält! Die Kunst nicht zu sehr zur Spezialität gewiesen wird."

Alfred Schnaars

*

Wir unsererseits haben den Ausführungen, im Augustheft, S. 527, nichts hinzuzufügen. D. Red.

KURT SCHÄFER †

Am dreizehnten September fiel auf dem östlichen Kriegsschauplatz der Graphiker Kurt Schäfer. Er hat sich vor allem bekannt gemacht durch seine Holzschnittfolgen „Penthesilea“ und durch die „Zirkusbilder“. In der letzen Zeit hat er noch einiges für die „Kriegszeit“ gezeichnet.

P. A. B. WIDENER †

Aus Amerika kommt die Nachricht, dass der Sammler P. A. B. Widener, der in der Nähe von Philadelphia ein französisches Fürstenschloss bewohnte, gestorben ist. Widener war einer der reichsten Männer Amerikas, ein Self-made-man vom bekannten Typus. Mit der schnellen Entwicklungsfähigkeit, die den Amerikanern oft eigen ist, hatte er sich in reiferen Jahren lebhaft für gute Malerei interessiert und zusammen mit seinem vor einigen Jahren mit der „Titanic“ umgekommenen Sohne eine der kostbarsten Kunstsammlungen gebildet. Diese Sammlung hatte verschiedene Stadien durchgemacht. Vor fünfzehn Jahren war sie noch recht gemischt, wie ein damals erschienener Katalog beweist. In ihrer letzten Form war sie hervorragend. Modernes war nicht in ihr, oder vielmehr nicht mehr in ihr. Eine Zeitlang hatte Widener zwar auch französische Impressionisten gekauft, sie aber bald wieder abgestossen, ausser dem „Toten Torero“ von Edouard Manet. Die zeitliche Grenze hatte Widener schliesslich endgültig hinter dem frühen Courbet und der Schule von Barbizon gezogen, aus der er Millet und besonders Troyon bevorzugte, aber auch sehr gute Bilder von Dupré und Corot besass. Das Hauptgewicht der Sammlung lag durchweg auf den alten Meistern. Berühmt ist sein Dutzend grosser van Dycks, mit dem unvergleichlich blendenden Bildnis der Madame d'Aubigny. Von Frans Hals hatte er unter anderem die prächtige Isabella Coymans, von Rembrandt ein bedeutendes Selbstbildnis, ein schönes Jünglingsporträt und die vielgenannte, umstrittene „Mühle“. Daneben dann hervorragende holländische Genremaler, besonders schön Pieter de Hoogh. Unter den Venezianern ragten die beiden Tizianschen Bildnisse der Schwestern Spilimberg und ein Paris Bordone hervor. Die andre grosse Liebe, neben van Dyck, galt den Spaniern, Murillo, Velasquez, Goya vor allem aber Greco. Die beiden grossen Grecos aus der Capilla S. José in Toledo, die lange bei Goupil hingen, der „heilige Martin“ und die „Madonna mit Heiligen in Wolken“ gehören unbedingt zu den herrlichsten Werken des Meisters, zu denen, vor denen jede Kritik verstummt.

Der Anteil, den der verstorbene Sohn, Mr. Widener junior, an der Sammlung hatte, erstreckte sich vornehmlich auf die Abteilung der Primitiven. Hier stand der grosse Annenaltar von Gherard David, ein Hauptwerk seiner Reifezeit, an erster Stelle. Eine frühe Madonna von Piero della Francesco, eine kleine Madonna von Boltraffio, ein Bildnis von Ambrogio da Preda und eine Büste von Pollajuolo (aus der Slg. Hainauer) waren der Stolz und die Freude des jungen Widener, der, wie sein Vater, über einen ausgesprochenen Geschmack verfügte und gelegentlich auch im Lockermachen und in heimlichen Entführungen der begehrten Kunstschätze aus fremden Landen Erkleckliches geleistet hat.

E. W.

BERLIN

Der *„Verein Berliner Künstler“* hat, in einer Gedächtnisausstellung, die Aufmerksamkeit des Publikums auf seinen früh verstorbenen Kameraden Max Uth gelenkt. Diese Ausstellung, die mit der liebreichen Hilfe der Witwe zustande kam, ist gross, fast zu gross. Da es sich hier um einen Künstler handelt, der im Grunde keine Entwicklung, sondern nur eine Ausbreitung und Fortsetzung gehabt hat, so hätte eine beschränkte Auswahl zumal kleinerer Formate, unter starker Beschränkung der ölmalerischen Arbeiten, dem Zweck, ein Erinnerungszeichen zu stiften, besser gedient. So aber ist die Unternehmung von einer gewissen Monotonie nicht freizusprechen. Uth kam einst im Gefolge der Kuehl, Skarbina, Ury, Dettmann daher, fröhlich und fertig im Handwerk, beglückt durch die Lichtbotschaft, sofern er sie verstand. Er war und blieb am liebsten Aquarell- und Gouachemaler; das lustige Material, das rasch und breit benutzt sein will, handhabte er mit einer energischen Flottheit, da am schönsten und treffsichersten, wo er amüsante kleine Notizen aufnahm. Aber der malerische Witz wurde Langweile, wenn der Eindruck zur regelrechten Malerei mit Ausstellungsmöglichkeit ausgebaut werden sollte. Uth liebte die Natur, war ein leidenschaftlicher Wanderer und so wurde er Nur-Landschafter. Aber zwischen die Natur und seine Vertraulichkeit zu ihr schob sich sehr oft und sehr unvorteilhaft der Trieb zu metierhafter Bildmässigkeit, und so ergab sich vielfach eine trockene illustrative Übertragung der Wirklichkeit statt der reinen, persönlich erfühlten Natur, ergab sich Stimmungsmache statt unbewusster Poesie. Immerhin gehört Uth in der Geschichte der neudeutschen Landschaftsmalerei zu jener nicht allzugrossen Schar Beherzter und Unbefangener, die, frei von akademischen Vorurteilen, dem Zeitgeiste dienten, indem sie auf die malerische Form den stärksten Nachdruck legten, und so den Sinn und das Verständnis für das Pleinair in weitere Kreise trugen.

Julius Elias.

VIERZEHNTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESER.
8-JAN. 15 6

Jahrgang XIV

Heft IV

KUNST

und

Künstler

BERLIN

VERLAG BRUNO CASSIRER

Preis 6 Mark vierteljährlich

Einzelheft Mark 3.—

JAHRGANG XIV, HEFT IV JANUAR 1916

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IV

Seite

AUFSÄTZE

Erich Hancke: Moderne holländische Malerei 163
Emil Waldmann: Nochmals: Unbekannte, sogenannte und apokryphe Bilder Leibls . 175
Julius Elias: Wilhelm Trübner 187
Karl Scheffler: Wilhelm Bode 201
Kunstausstellungen: Ferdinand von Rayski, Berlins Ausstellungen 205
Gabriel Max † 209
Auktionsnachrichten 211
Neue Bücher 212

ABBILDUNGEN

Wilhelm Trübner: Weiblicher Kopf . . . 162
Jan Sluyters: Akt 164
J. C. Maks: Im Café 165
—: Variétésängerin 167
J. H. van Mastenbroek: Wintertag in Schiedam 168
Th. Goedvriend: Stilleben 169
Piet van der Hem: Negertanz 170
—: Loge 171
Jan Sluyters: Bildnis 172

Seite

Th. Goedvriend: Stilleben 173
Jan Toorop: Brügge 174
Dreizehn Abbildungen zu dem Aufsatz: Unbekannte, sogenannte und apokryphe Bilder Leibls . . . . . 175—186
Wilhelm Trübner: Akt in der Sonne . . . 187
—: Bildnisstudie 188
—: Blondes Mädchen 189
—: Weiblicher Kopf 190
—: Kassensturz 191
—: Pfingstrosen 192
—: Politische Studien 193
—: Kapelle im Stift Neuburg a. N. . . . 194
—: Hof im Stift Neuburg a. N. 195
—: Landhaus Knorr am Starnbergersee . . 196
—: Heidelberg 197
—: Waldinneres 198
—: Abgesessene Kavallerie 199
—: Amazonenschlacht. Zeichnung . . . 200
Lodewijk Schelfhout: Christus 201
Edvard Münch: Sechs graphische Blätter 203—209
Wilhelm Trübner: Ludgate Hill, London . 211

ASIATISCHE KUNST

ALTE KUNSTWERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTRASSE 10

Bruno Cassirer Verlag in Berlin

Alfred Rethels Briefe

In Auswahl herausgegeben von
Josef Ponten

Mit 11 Abbildungen und 1 Faksimile
Gebunden in Japankarton M. 4.—

Die Rethel-Briefe bedeuten eine willkommene Bereicherung der von dem verdienstvollen Kunstverlag Bruno Cassirer herausgegebenen Bibliothek der Malerbücher. Diese Briefe geben den längst erwünschten Einblick in das Leben Alfred Rethels. Der Herausgeber, der sich schon durch seine früheren Rethel-Forschungen um das Andenken dieses hervorragenden Künstlers grosse Verdienste gesammelt hat, war in der Lage, das reiche, zum Teil noch nie veröffentlichte Material aus dem Besitz der Familie Rethels zu benützen. Diese Briefe umfassen die ganze Zeit des Schaffens des Künstlers, von seiner Lehrzeit bis zu seinem frühen Tod in geistiger Umnachtung, und so bilden sie eigentlich eine durch ihre Unmittelbarkeit zu tiefstem Eindruck berufene Selbstbiographie des Künstlers, Niemand wird diesen Künstlerroman in Briefen, gleich voll der Grösse wie der Hinfälligkeit, ungerührt aus der Hand legen. Josef Ponten und Bruno Cassirer haben sich mit der Ausgabe dieses Werkes ein unbestreitbares Verdienst um die Künstlergeschichte erworben. Wiener Allg. Zeitung.

WILHELM TRÜBNER, WEIBLICHER KOPF
PRIVATBESITZ

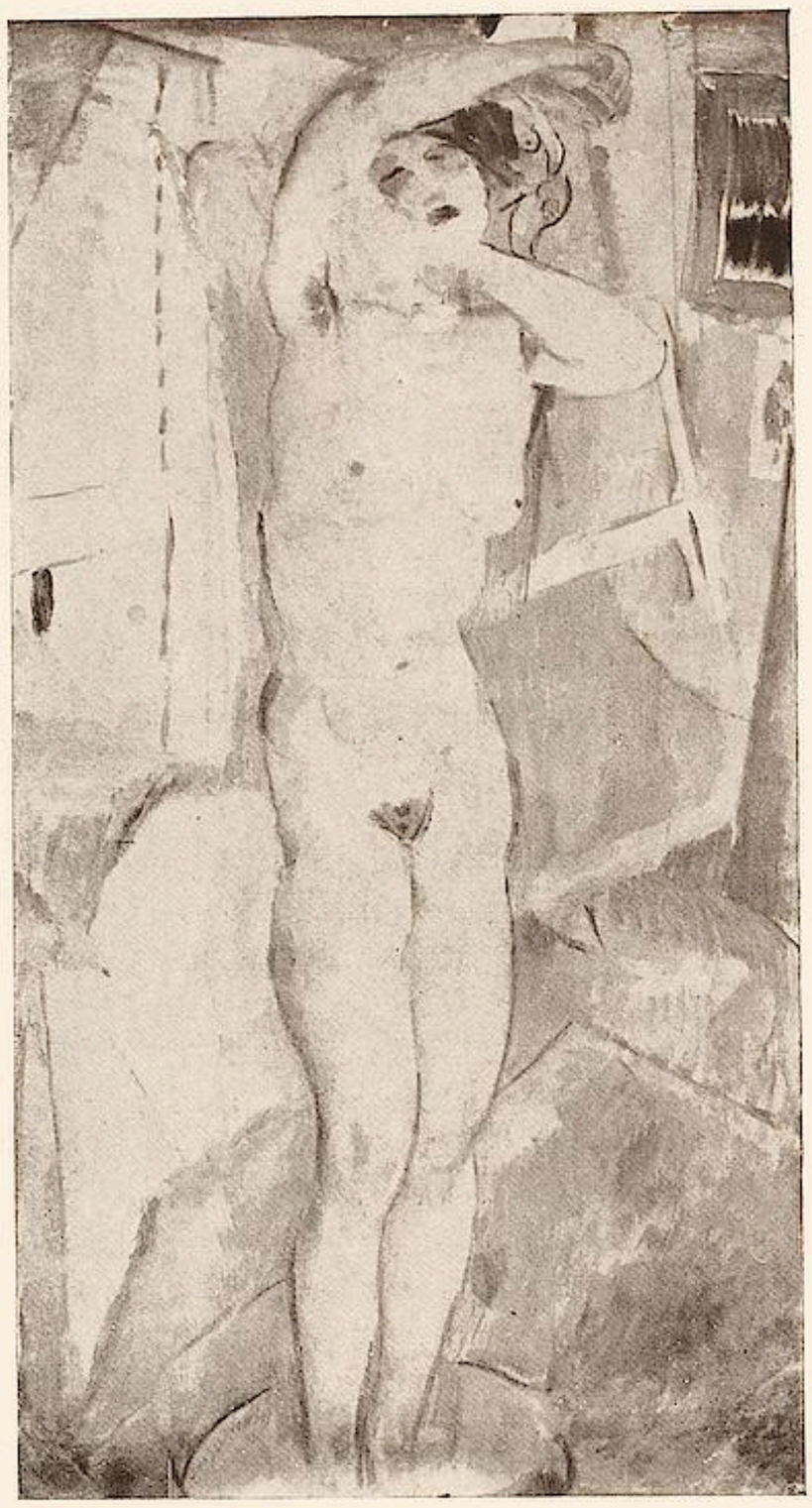
MODERNE HOLLÄNDISCHE MALEREI

VON

ERICH HANCKE

Später als andere Länder hat Holland sich der neusten Bewegung in der Malerei angeschlossen. Das ist erklärlich. Denn erstens steht der konservative Holländer jedem Neuen zurückhaltend gegenüber. Sodann hat er thatsächlich einen nationalen Besitz an malerischer Kultur zu verteidigen, dessen er sich sehr bewusst ist. Das zeigte sich schon in dem Verhältnis der holländischen Malerei des vorigen Jahrhunderts zu der französischen. Nur die Schule von Barbizon, die in Inhalt und Form nicht allzuweit über die Meister des siebzehnten Jahrhunderts hinausging, hatte wirklich Einfluss in Holland. Was nach ihr kam, also Manet und die Impressionisten, blieb dort so gut wie fremd. Um wie viel mehr musste das mit dem Expressionismus der Fall sein, dessen verallgemeinernde Tendenz der aufs Individuelle gerichteten Natur des Holländers nicht anders als unsympathisch sein konnte.

Wenn sich nun neuerdings eine entschiedene Strömung in dieser Richtung bemerkbar macht, und beim Publikum und der Kritik ein gewisses Entgegenkommen oder wenigstens Duldung findet, so kommt das, weil man sich bewusst wird, dass eine dauernde Beschränkung auf den immerhin engen, durch die Meister der Haager Schule gezogenen Kreis die holländische Malerei mit Stagnation bedroht. Und diese Befürchtung ist nicht unbegründet. Man sieht zwar noch ab und zu in den Ausstellungen ein gutes Werk eines jüngeren Malers, in dem sich die Traditionen jener Schule lebendig erhalten haben; wie die Stadtansichten von Mastenbroek (S. 168). Es lebt ja auch noch eine ganze Generation ausgezeichneter älterer Maler, zu



JAN SLUYTERS, AKT

der Breitner, Witsen, Tholen, Bastert und andere, die unmittelbaren Nachfolger der Maris und Mauve gehören. Aber zwischen einem Mastenbroek und einem Breitner ist ein sehr grosser Abstand, wie ein ähnlich grosser Abstand schon zwischen einem Breitner und einem Jacob Maris besteht. Gewisse Vorzüge scheinen der holländischen Malerei nicht mehr verloren gehen zu können. Selten begegnet man Verstössen gegen den Ton, gegen die Natürlichkeit und gegen den guten Geschmack, und die Kritik würde sie niemals ungerügt lassen. Die Gefahr liegt in der Bedeutungslosigkeit, der die Darstellung der schönen, aber unendlich oft wiederholten heimischen Motive verfällt. Die Polderlandschaften, die Dünen, die Grachten, das alles haben die Maler des vorigen Jahrhunderts für unser Empfinden erschöpfend gegeben, und ihre heutigen Nachfolger sind die letzten das zu bestreiten. Sie haben gar nicht den Ehrgeiz, jenen Meistern etwas Eigenes gegenüberzustellen. Sie sind zufrieden im Schatten ihrer Berühmtheit zu leben und sich in bequemer, durch den Impressionismus entschuldigter Formlosigkeit der ruhigen, unromantischen Freude an den kleinen Schönheiten der Natur, die dem Holländer eigen ist, in ihren Bildern hinzugeben. In dieser anspruchslosen Beschaulichkeit war die holländische Malerei im Begriff zu versimpeln.

Die begabtesten unter den Künstlern lehnten sich gegen die träge Beharrlichkeit auf, und sie sahen ein, dass die erste Bedingung für einen Umschwung in einer Veränderung des Stoffgebietes liege.

Wie geschlossen die holländische Kunst der letzten Zeit in Hinsicht der Stoffwahl auftrat, so gab es doch einige Maler, die, romantischer von Art, die Gegenstände ihrer Anschauung abseits suchten, in einer zwar keineswegs erträumten aber nicht alltäglichen Welt. Die bedeutendsten von ihnen sind Bauer und Dysselhof. Bauer, der Orientmaler, vorzüglich vor allem in seinen Radierungen, in denen er mit geistvoll andeutenden Strichen, mit einem seltnen Reichtum von Tonabstufungen das phantastische Getriebe des Orients, die Szenerien von Tausend-und-eine-Nacht vor uns hinzaubert, während er in seinen Bildern, die neben der Farbigkeit der Radierungen verblassen, die Einsamkeit des gestirnten Himmels über der braunen Wüste giebt. Dysselhof, der die Anregung zu seinen Aquariumbildern bei den Japanern fand, in der Gegenwart der Natur aber sein Vorbild vergass und zu voller Selbständigkeit gelangte. Seine Darstellung ist objektiv. In schöner, flüssiger, oft kostbarer doch immer naturgetreuer Malerei giebt er den harten Panzer der Langusten und Krabben und die irisierende Haut der Fische, die er nach Wesen und Erscheinung genau kennt. Jede Bewegung seiner Geschöpfe ist wahr, drückt ihren Bau und die eigentümliche Dichtheit des sie umgebenden Elementes aus. Aber hinter dem objektiven Beobachter verbirgt sich der Dichter, der von der Poesie der unterseeischen Welt träumt und sie, gleichsam unbewusst, in seinen Bildern erblühen lässt.

Diesen Meistern darf man Goedvriend, einen jüngeren Maler, nicht zur Seite stellen, doch ist er ihnen verwandt. Seinen Erfolg verdankt er seinen Pilzstilleben. Er malte die Pilze lebend, wie sie aus

J. C. MAKS, IM CAFÉ

dem Moos herauswachsen, anfangs naturalistisch, späterhin in romantischer Steigerung: eine seltsame Vegetation riesiger Fliegenpilze, die, mit ihrem brennenden Rot in der Abendsonne glühend, wie in einem Märchenwalde stehen.

Diese Künstler, selbst Bauer und Dysselhof, die zu den Begabtesten und in sich Gefestigsten gehören, die Holland heute besitzt, stehen ganz isoliert. Sie haben keinen Einfluss auf die Malerei ihres Landes. Ihr Erfolg hat ihnen nur einige Nachahmer verschafft. Sie sind zu sehr Spezialisten; sie haben sich zu sehr in ihre stille poetische Welt eingesponnen; die Entwicklung geht an ihnen vorbei. Die heutige Generation findet ihre Anregung im Ausland und bei van Gogh. Die internationale Ausstellung des Jahres 1911 hat die chinesische Mauer zerstört, mit der die holländische Malerei sich umgeben hatte. Sie brachte den Spaniern, vor allem Zuloaga, einen grossen nachhaltigen Erfolg, und an die spanische Malerei, der holländischen von jeher verwandt, wird man in den Ausstellungen der jungen Maler am meisten erinnert. Van Gogh dürfte im Publikum nicht allzuviel überzeugte Bewunderer zählen, sicherlich weniger als zum Beispiel in Deutschland. Doch hat sein ungeheurer Erfolg den Holländer der neuen Kunst gegenüber, die ja zum grossen

Teil auf van Goghs, des Holländers, Schultern steht, willfähriger gemacht. Sein Einfluss auf die Künstler ist sehr gross.

Bezeichnend für die Stimmung des Publikums ist der Erfolg Toorops. Die Ausstellungen, die er dieses Jahr in Amsterdam, dem Haag und Haarlem veranstaltete, waren ein Ereignis. Früher, als die Haager Schule noch herrschte, sah man in Toorop einen sehr begabten Aussenseiter, wollte man ihn nur halb zur holländischen Kunst rechnen. Jetzt sieht man in ihm einen Meister. Seine Kompositionen mit ihrem literarischen Grundton finden allerdings weniger Freunde als seine meist realistischen Porträts und die Kartons zu den Apostelköpfen, die, monumental beabsichtigt aber nicht monumental gedacht, auch nichts anderes als Bildnisstudien sind. Gewiss giebt es unter den Porträts einige vorzügliche, pietätvolle, neben vielen anderen lediglich akademischen. Toorops eigenstes aber sind seine symbolistischen Zeichnungen, mit ihrer seltsam süssen sündigen Empfindung. Das Monumentale, um dessenwillen ihn die Modernsten als einen der ihrigen reklamieren, liegt ihm ebenso fern wie das Realistische. Im Grunde ist es die Rastlosigkeit, mit der er sich immer wieder erneuert, die ihn zum Symbol jedes Fortschrittes macht.

Toorop ist übrigens in Holland nicht der einzige Vorläufer einer stilisierenden Kunst. Auch Mathys Maris suchte in der Gestaltung seiner traumhaften Visionen den Stil. Merkwürdig berührt es, wenn man dieser Tendenz bei typischen Motiven des Impressionismus begegnet, wie in Aquarellen von Voerman im Reichsmuseum, die vor mehr als zwanzig Jahren entstanden sind. In diesem Museum lernt man auch einen der eigenartigsten Stilisten Hollands: Willem van Konijnenburg kennen. Sein grosses Bild „Hirsche im Park“ aus dem Jahre 1898 ist die Äusserung eines theoretisierenden Verstandes und einer lebendig und reich strömenden Empfindung. Das Gerüst der Komposition, die Vertikalen und Horizontalen, die Landschaft und Tiere in eine kalte Ordnung zwängen, hat der Verstand entworfen. Doch dieses Gerüst ist mit einer Fülle edler Formen umkleidet. Die sehnigen Glieder der Hirsche, die gerunzelte Rinde des Kastanienbaums, die grossen ausgezackten Blätter und die aufgesprungenen, den Kern blosslegenden Früchte: das alles hat Charakter und Grösse. Der Stil, den in der Gesamtidee die Reflexion nicht erreichte, entblüht hier mühelos der bildenden Hand. In neueren Arbeiten, wie in der Zeichnung „die Jagd“ sucht Konijnenburg sich der Anschauungswelt der Renaissance zu nähern. Diese figurenreiche Komposition lässt den Mangel an eigentlicher Erfindung noch deutlicher hervortreten, doch ist auch hier die Gestaltung des Einzelnen bemerkenswert.

Was uns heute in den Ausstellungen als moderne holländische Kunst entgegentritt, entstammt einer weniger idealen Sphäre. Der Holländer ist positiv und hält sich, auch wenn er nicht mehr realistisch malt, möglichst nah am Leben. Von der Malerei der letzten Jahrzehnte unterscheidet sich die gegenwärtige durchaus. Es scheint, dass Holland, das seit Roelofs und Gabriel eine ununterbrochene Reihe von guten Landschaftern hervorgebracht hat, sich in solchen Begabungen erschöpft hat. In der neuen Generation dominieren die Menschenmaler. Und mit ihnen ist die Kunst, die bis dahin unter den Fischern und Bauern wohnte, in die Grosstadt übergesiedelt. Sie sucht sich dort neue und kompliziertere Aufgaben. So findet man nun hier als neuste Entdeckung der jungen Maler ein Sujet wieder, von dem man sich in Frankreich und Deutschland soeben mit einer gewissen Übersättigung abgewendet hat, und das man nach dem Begriff, den man sich von holländischer Art gemacht hat, hier gewiss nicht erwarten möchte: die Darstellung der eleganten Halbwelt mit ihrem Milieu: der Strasse, dem Ballsaal, dem Theater, dem Zirkus, dem Café usw.

Das ist allerdings ein Umschwung, wie er krasser nicht sein könnte. Doch, da es nun einmal auf einen starken Kontrast ankam, so bot dieses Stoffgebiet mit seinen unbegrenzten malerischen Möglichkeiten, mit seiner Neuheit (für Holland) und selbst mit seiner Unnatur ein wirksames Mittel, um die holländische Malerei aus dem gefährlichen Einerlei, in das sie sich verstrickt hatte, herauszureissen. Ganz uneingeschränkt kann die Neuheit selbst hier nicht gelten. Isaac Israels, der alles malt, das lange genug stillhält, dass er seine Staffelei davor aufstellen kann, hat auch Figuren und Szenen aus der Halbwelt gemalt. Aber die Maler, die das jetzt thun, wollen etwas anderes geben als er. Etwas, das man nur ausnahmsweise vor der Natur geben kann. Nicht Fragmente, packend in ihrer Unmittelbarkeit, sondern ein Ganzes, eine Zusammenfassung typischer Züge zu einer Einheit, dem Bild. Es ist die Frage ob ein Gegenstand, dessen Reiz in der schillernden Mannigfaltigkeit liegt, sich bequem zu einer solchen Zusammen-

C. J. MAKS, VARIÉTÉSÄNGERIN

J. H. VAN MASTENBROEK, WINTERTAG IN SCHIEDAM

fassung leiht. Ob nicht die Vereinfachung oft nur auf Kosten der Schönheit zustande kommen wird. Es ist auch fraglich, ob diese Welt dem Holländer nicht zu fern liegt, als dass er ihre feinsten Züge deuten könnte, ob nicht in seiner Darstellung das Pikante herausfordernd, das Indezente anstössig werden wird. Das sind Bedenken, die von den Bildern nicht ganz beschwichtigt werden.

Unleugbar ist, dass von diesen Motiven eine starke Anregung ausgeht, dass die Künstler sich wieder interessante Aufgaben stellen, an denen ihr Können wächst. Gewiss wird bei solch revolutionärem Umschwung auch Gutes aufgegeben. Um nur eins zu nennen: das verständige Verhältnis von Inhalt und Umfang des Bildes. Die Bilder sind heute oft zu gross. Aber auch das ist entschuldbar. Das grosse Format resultiert weniger aus einer Selbstüberschätzung der Maler, als aus dem Protest gegen die kleinen, schwächlichen Bilder, in denen das Intime der Haager Meister zur Flauheit geworden war. Dem grossen Format entspricht zum mindesten der energische Vortrag.

Was hier im allgemeinen über diese Strömung der holländischen Malerei gesagt ist, lässt sich in allen Punkten auf die Bilder von C. I. Maks beziehen. Er ist ein typischer Vertreter der Richtung. Vielleicht noch mehr aus Überzeugung als aus Veranlagung. Er ist ein Breitnerschüler, der nach Spanien ging, wo er Velasquez kopierte und die Modernen studierte. Auch die französische Malerei, namentlich Manet, ist ihm bekannt. Seine Bilder — elegante Frauenzimmer in einer Laube, Tänzer, Cafészenen und dergleichen — sind grosszügig komponiert und mit fester Hand auf der Leinwand entworfen. Sie suchen das Typische, aber suchen es zu sehr im Drastischen. Sie geben ein Ganzes, aber dieses Ganze besitzt noch nicht genügend Feinheit, weder psychologisch noch malerisch. Sie enthalten ein Programm, aber noch nicht die Verwirklichung.

Die Feinheit findet sich in den Bildern von Piet van der Hem, dem die Natur sehr viel auf seinen Weg mitgegeben hat: ein leichtansprechendes Talent, Finesse des Geistes und eine in der holländischen Kunst seltne Anmut. Er hatte früh Erfolg. Im Amsterdamer Städtischen Museum ist von ihm ein Corso auf dem Monte Pincio, den er als Fünfundzwanzigjähriger gemalt hat. Er wählte dafür die dekorative Form des Triptychons. Die Seitenstücke bilden mit grossen farbigen Gruppen einen Vordergrund. Im Mittelbild öffnet sich der Ausblick auf den Corso der Equipagen und das stolze Panorama der Stadt, deren weissen Marmor die Nachmittagssonne mit Goldstaub pudert. „Roma“ nennt van der Hem sein Bild. Er giebt darin keine Impression, sondern einzelne typische Figuren, hinter die er die Land-

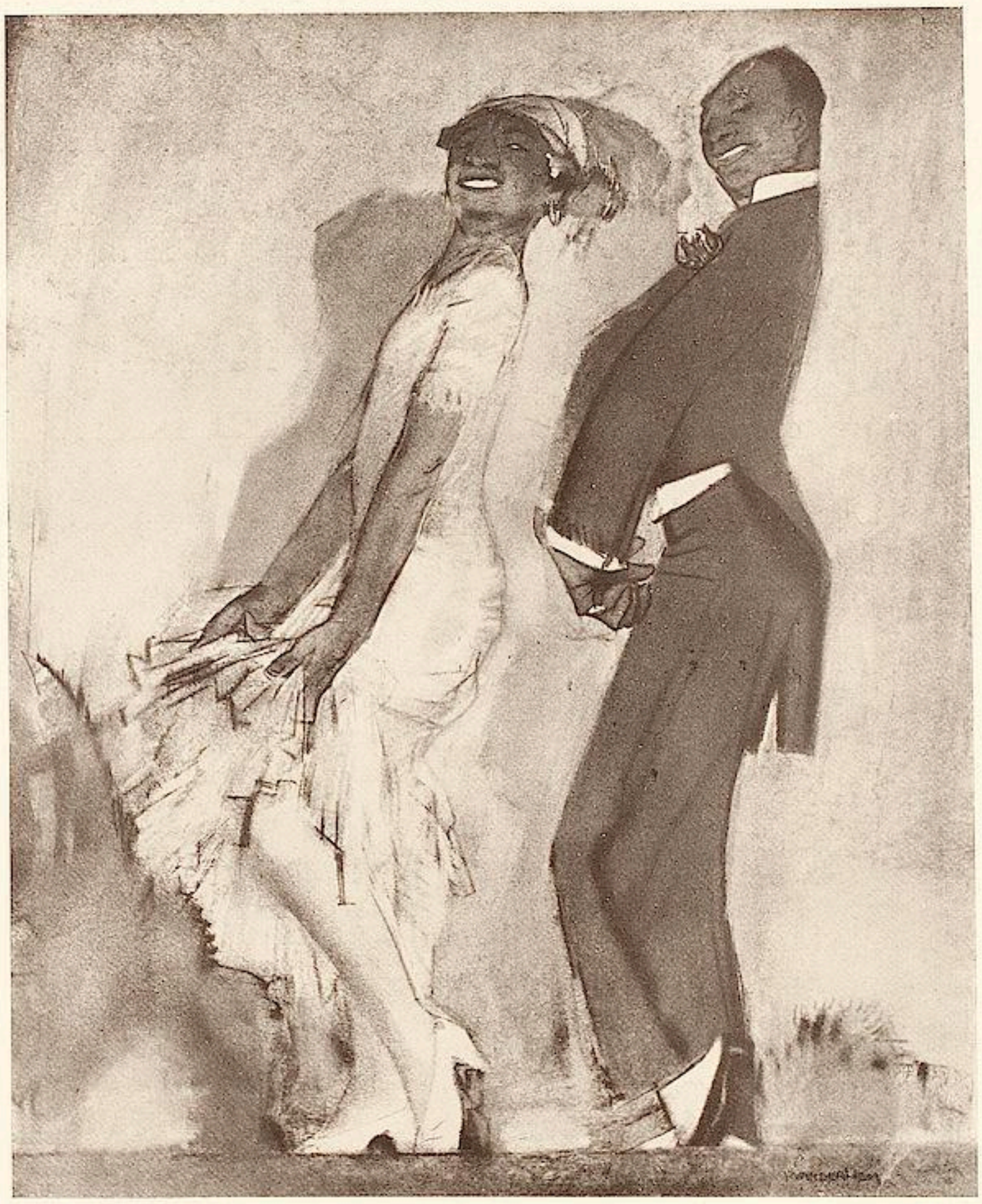
schaft wie eine prächtige Dekoration stellt. Und in den Figuren sammelt er allen Glanz, alle Eleganz und Schönheit des Schauspiels. Da sind brünette und rosige Römerinnen in reichen Toiletten, ein Herr in einem zartgrauen Anzug, dessen Beinkleid smaragdgrüne Strümpfe sehen lässt, ein Offizier in blauem Mantel, dazwischen das schwarze Kleid eines Geistlichen und vor allem eine kostbar geschmückte Amme in erdbeerfarbigem Damastrock, milchweissem, mit Blumensträussen gemustertem Tuche und rotseidner Haube. Ein glänzendes Stück Malerei. Dies Jahr stellte van der Hem die Ergebnisse einer Studienreise nach Spanien aus, darunter zwei grosser Bilder „Stiergefecht“ und „verwundeter Torero“. Sie waren toniger und flüssiger gemalt, die Akkorde voller, der Anschlag schmiegsamer geworden. Modern im Sinne der Farbenteilung oder der konstruktiven Methoden waren auch die früheren Bilder nicht. Die neuen zeigten den Einfluss Goyas. Technisch bedeuteten sie einen Fortschritt, sie waren auch frei von Entgleisungen ins Karikaturhafte, wie die alten Arbeiten van der Hems sie aufweisen. Aber die Farbe erschien mir weichlicher und zugleich materieller, die Auffassung naturalistischer, nicht den schönen Schimmer der Dinge, sondern die Wirklichkeit gebend. Mängel, die der äussere Fortschritt nicht aufwog. Doch ist von dem Talent des jungen Künstlers noch viel zu erwarten.

Die vulgäre Seite der Halbwelt, die Dirne aus dem Volk mit ihrem Beschützer, malt I. Pollones in echt Amsterdamer Typen, aber in einer Auffassung, die den Einfluss der spanischen Malerei verrät. Leo Gestel soll ähnliche Motive wie van der Hem behandelt haben. Ich kenne von ihm nur Landschaften, Stilleben und Porträts in kubistischem Stil.

Diesem Kreise steht Jan Sluyters nahe, der interessanteste der jungen Maler Hollands. Er hat mit einer ziemlich konventionellen Malerei angefangen, dann impressionistisch, neo-impressionistisch und schliesslich futuristisch gemalt. Und diese Entwicklung, die man in etwa zehn Bildern in dem bereits erwähnten Städtischen Museum in Amsterdam, einem Institut, das mit Ankäufen und Ausstellungen entschieden für die moderne Kunst eintritt, verfolgen kann, schliesst mit dem Wechsel der Methoden das Wachstum einer Persönlichkeit ein. Das älteste Bild, ein Damenporträt, würde man übersehen, wenn nicht die feine, neugierige Sinnlichkeit, die um die Lippen, die Nasenflügel und Augen der Dargestellten spielt, die langweilige Malerei anziehend machte. Impressionistische Landschaften haben in Ausschnitt und Behandlung etwas Apartes, aber weder Natürlichkeit noch Glanz. Sluyters ist kein Landschafter, sondern Menschenmaler und insbesondere Porträtmaler. Ein in zerlegten Farben gemaltes, sorgfältig beobachtetes Bildnis einer alten Dame ist ausgezeichnet, aber

TH. GOEDVRIEND, STILLEBEN

noch schöner ist ein sehr vereinfachtes, ganz intuitiv geschaffenes Frauenporträt. Sluyters hat sein Kind in einer Reihe farbiger Zeichnungen von wirklich erstaunlicher Ausdruckskraft porträtiert. Einige sind realistisch, andre stilisiert und diese sind die besten. Er muss seiner Subjektivität Raum geben, muss von der Natur weg in sein eigenes Innere sehen, um den treffenden Ausdruck für die Natur zu finden. Dann scheint eine Wandlung in ihm vorzugehen. Aus einem Zeichner wird er ein Kolorist, und seine Farbe, die, solange sie realistisch war, klanglos war, eine beredte, immer interessante Sprache. Die Farben seiner Porträts erzählen vom Seelenleben der Menschen ebensoviel wie die Form. Manche von ihnen bringen durch diesen Parallelismus eine Wirkung hervor, wie man sie von realistischen Werken so unmittelbar selten empfangen zu haben glaubt. Freilich wird sie nicht mit einfachen Mitteln erreicht. Sluyters arbeitet mit starken Effekten, mit Übertreibungen in Form und Farbe, selbst mit Verzerrungen. Seine Bilder berühren zuweilen fast abstossend. Es liegt etwas Brutales in der Art, wie er den Beschauer zu unterjochen strebt, wie er ihm



PIET VAN DER HEM, NEGERTANZ

seine eigene persönliche Vision aufzwingt. Aber diese Brutalität verzeiht man der kraftstrotzenden Persönlichkeit mit starken wenn auch nicht edlen Instinkten. Seine Kunst ist Sinnlichkeit. Sie ist parfümiert mit dem Dufte des Weibes. Hätte er in einer anderen Zeit gelebt, er hätte vielleicht wie Courbet tastbares Fleisch mit der Farbe zu erzeugen gesucht und wäre wahrscheinlich banal geblieben.

PIET VAN DER HEM, LOGE

Seiner intellektuelleren Sinnlichkeit sagte der weniger einfache Weg zu, der dahin führt, die Empfindung von dem Objekt loszulösen und ihr eine selbständige Form zu geben.

Sluyters neueste, futuristische Bilder haben die dekorative Schönheit eines Teppichs und darüber hinaus etwas geheimnisvoll Anregendes, dass man sich gern ratend in sie vertieft, wie man eine Programmusik zu enträtseln sucht. Seine sachlicheren Bilder sind gut gemalt, in einer männlichen, stark zeichnenden und kolorierenden Technik. In der Farbe kehren Grau, Lila, Grün wieder, belebt von einem hellen Gelb und einem dunklen Karminrot. Sie hat das kalte Funkeln eines geschliffnen Edelsteins. Sie ist prächtig, schmeichelnd, aber niemals eigentlich harmonisch. Er malt gern schöne, elegante Frauen, aber liebt in ihnen das Leiden, das Welken, die Spuren beginnenden Verfalls. Seine gemalten Akte sind reizvoll, doch ohne plastische Schönheit. Sie sind wie eine Malerei geworden, jäh auflodernde Begierde. In allem, was dieser Künstler hervorbringt, spricht eine leidenschaftliche Empfindung, die seine Malernatur in Farben umsetzt und durch dieses Medium uns mitteilt.

Der Kubist Lodewijk Schelfhout führt uns zum Symbolismus Toorops zurück. Mit Toorop verglichen, besitzt er weit mehr künstlerische Kultur. Seine Kunst ist vornehm. Sie ist gesättigt mit guter Tradition. Man merkt ihr die ausgezeichnete Erziehung an, die der Künstler sich in Paris verschafft hat. Als Maler bleibt er abhängig von Cézanne. Besonders in seinen Landschaften. Seine neuen Stilleben und die Porträts sind selbständiger. Die Art, wie Schelfhout Porträts malt, kommt mit der Art Munchs überein; lässt jedoch den Eindruck besser ausreifen. Auffassung und Darstellung wirken darauf hin, ein dauernd gültiges Bild zu geben.

Sein Kolorit ist ernst, harmonisch, ohne sinnlichen Reiz.

Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in seinen Zeichnungen, vor allem in den grossen, schönen Kaltnadelarbeiten. Sie verkünden eine ausgesprochene Schwarz-Weiss-Begabung. Unmittelbar er-

freuen sie durch die Schönheit der Flächenausfüllung, den Adel der Technik und die Farbigkeit. Es ist ein Genuss, diese grossen Blätter zu sehen, mit ihrem blonden Licht und ihren samtschwarzen Tiefen. Das scheint mir Schelfhout, so überzeugter Kubist er ist, von andern Stilisten zu unterscheiden, dass er dem Stil weder den Reiz der Darstellung noch den lebendigen Ausdruck opfert. Sieht man von einigen erstarrten Formen ab, die hier und da wiederkehren, so empfindet man den Stil als die natürliche Ausdrucksweise eines Geistes, der sich in ernsten, feierlichen, gebundenen, aber von warmem Leben erfüllten Vorstellungen bewegt. Diese Vorstellungen sind oft gedanklicher Natur. Gemalt würden sie sehr unsympathische Bilder ergeben. Aber Schelfhout unterscheidet sehr genau zwischen Dingen, die sich malen und solchen, die sich nur zeichnen lassen. Und in seiner edlen Technik vorgetragen wirkten die gedankenreichen Kompositionen künstlerisch.

Schelfhout hat dies Jahr zweimal mit Sluyters zusammen ausgestellt. Die beiden Künstler ergänz-

JAN SLUYTERS, BILDNIS

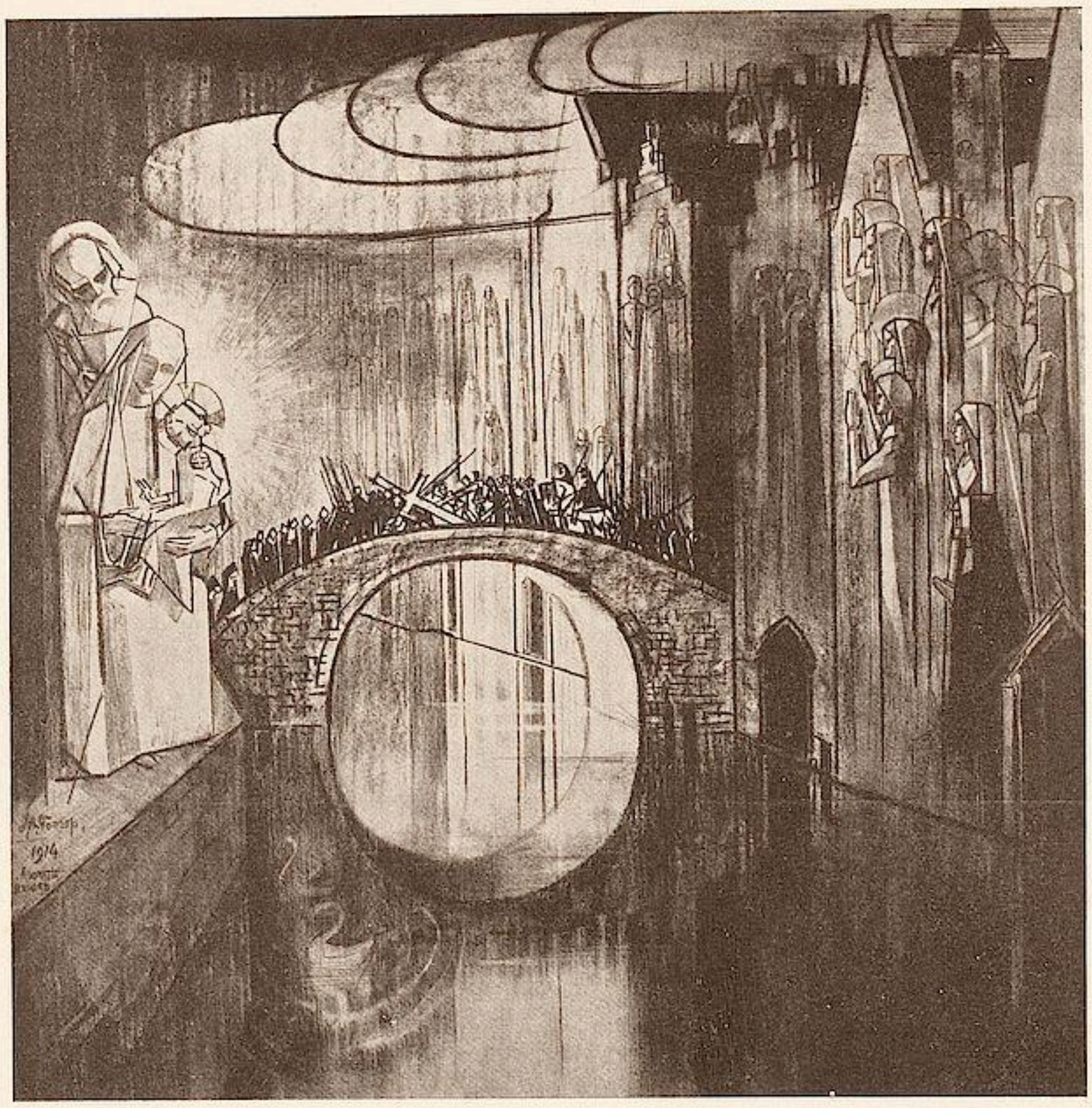
ten sich und gaben von den extremen Zielen der neuesten Kunst, der absoluten Form und der absoluten Farbe einen interessanten Begriff. Weniger günstig wirkt die Ausstellung, die der „Hollandsche Kunstkrink", die Vereinigung der Modernsten, in seinem eigenen Heim, einem schönen Patrizierhause an der Keizersgracht in Amsterdam, soeben veranstaltet; welche luxuriöse Behausung zu dem vor-

TH. GOEDVRIEND, STILLEBEN

eiligen Schluss verleiten könnte, dass die modernste Kunst hier auf Rosen gebettet sei. Toorop ist Ehrenvorsitzender des Vereins, ein Saal mit Bildern von van Gogh der Ausstellung zugefügt, soll die Tendenz der Künstler bezeichnen, am fühlbarsten ist der Einfluss von Henri Matisse. Die gediegene Umgebung und die Nachbarschaft auserlesener van Goghs wird den Ausstellern verhängnisvoll. Ihre Bilder wirken unecht und unbescheiden. Das Hervorstechende an ihnen ist eine schwülstige Romantik, von der nicht zu begreifen ist, wie sie im vernünftigen Holland möglich werden konnte. Man sieht da eine riesige „Grablegung" von Joap Weyand, die trotz ihres Umfangs, der pathetischen Gebärden und der äussersten Vereinfachung der Formen zusammenschrumpft neben der mässig grossen „Beweinung Christi", die van Gogh nach Delacroix gemalt hat. Auch die übrigen Aussteller, es mögen sechs sein, bieten nichts Annehmbares; vielleicht mit Ausnahme des koloristisch begabten Franzosen Le Fauconnier, dessen Stilleben uud Landschaften dekorativen Reiz haben.

Dass diese Art Kunst sich in Holland halten könnte, scheint unmöglich. Manche sehen in ihr einen interessanten Versuch, die meisten lehnen sie ab. Sie ist auch hier nur ein Durchgangsstadium, das einigen besonders organisierten Naturen die Möglichkeit sich auszusprechen gewährt, zu einer allgemein gültigen Anschauungsweise aber noch nicht geführt hat.

Immerhin ist eins erreicht: der Stillstand ist überwunden. Der Anschluss an die internationale Kunst, den selbst eine so eigenartige und produktive Nation, wie die holländische, nicht entbehren zu können scheint, ist wiedergefunden. Die Vergangenheit bürgt dafür, dass sie sich im Kosmopolitischen nicht verlieren wird.



JAN TOOROP, BRÜGGE

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG THEO NEUHUYS

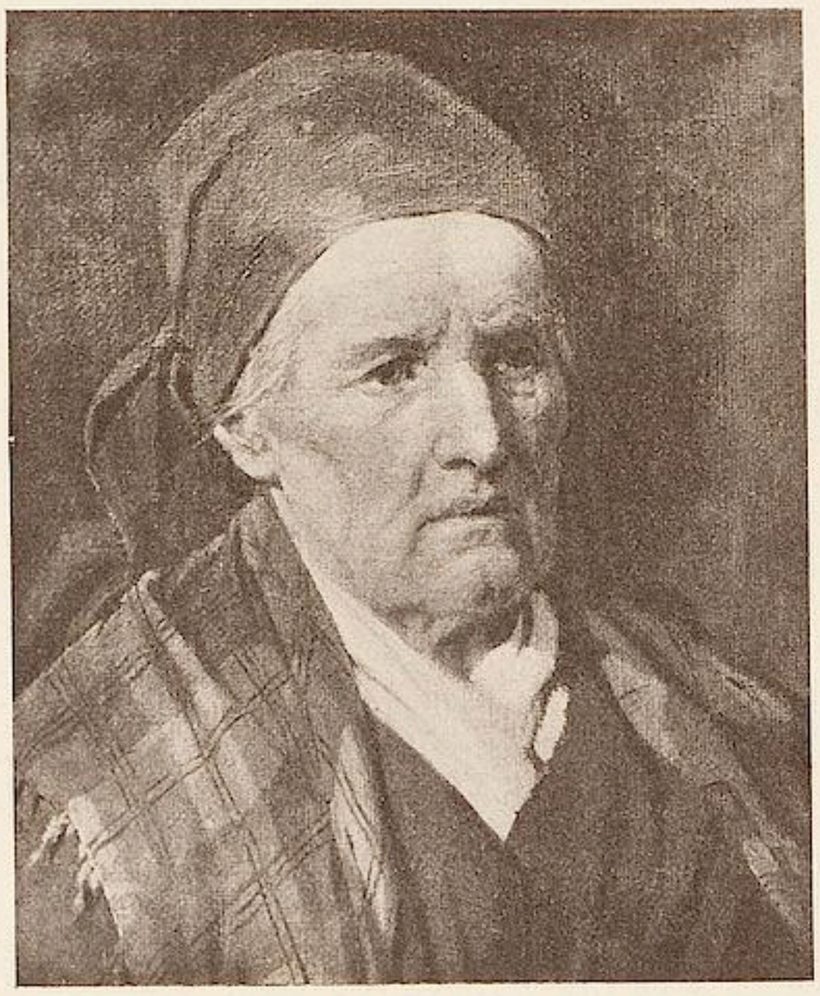


ABBILDUNG 1

NOCHMALS:

UNBEKANNTE, SOGENANNTE UND APOKROYPHE BILDER LEIBL'S

VON

EMIL WALDMANN

Seitdem vor etwa zwei Jahren in diesen Blättern eine nicht unbeträchtliche Anzahl apokrypher Leiblbilder veröffentlicht wurden (Jahrgang XII, Seite 86 und Seite 159, Oktober und Dezember 1913), ist ein Teil dieser bedenklichen Stücke aus dem Verkehr der Kunstmärkte verschwunden und zurückgekrochen in die wohlverdiente Anonymität, beziehungsweise nicht wieder aufgetaucht aus der Stille des betreffenden Privatbesitzes. Andres, wie zum Beispiel die grosse Wildererzeichnung (a. a. O. Abbildung XII, Seite 92) hat dennoch einen Besitzer gefunden, trotzdem sich nachher herausstellte, dass jenes Attest von der Hand Rudolf Hirth du Frènes, auf das sich der Verkäufer berief, sich gar nicht auf diese Zeichnung bezog, sondern auf eine ganz andre. (Auf welche, war nicht zu ermitteln). Nur wenige Arbeiten fahren fort, den Kunstmarkt fortwährend weiter zu beunruhigen, und zwar keine so hartnäckig, wie jene „Alte Frau mit dem karrierten Schultertuch", die aus diesem Grunde hier in der Einleitung nochmals abgebildet sei: (Abb. 1). Im letzten Jahre ward dieses Bild von nicht weniger als vier verschiedenen Seiten immer wieder als Leibl angeboten, versehen mit einer Reihe von Attesten von Münchener Malern, Zeitgenossen oder Jugendfreunden Leibls. Es soll die Frau Trinkl von der Plonermühle in Dachau darstellen, laut Aussage der Kinder dieser Frau, von denen ein Sohn sich genau erinnert, dass es von Leibl stamme, und laut Aussage eines zwölf Jahre lang bei Frau Trinkl bedienstet gewesenen Knechtes, der dieselbe Thatsache zu Protokoll gegeben hat. Verkauft wurde es von Bauersleuten, die nach München

ABBILDUNG 2

zogen und ihre sämtliche Habe veräusserten. Begutachtet und als Leibl erklärt haben es vier Münchener Maler, die Leibl in den sechziger Jahren alle gemalt hat. Sie setzen es in die zweite Hälfte dieses Jahrzehnts. Herr Professor von Defregger schreibt, er habe zwar nie Arbeiten Leibls aus dieser Zeit gesehen, aber da die Signatur (denn bezeichnet ist das Stück auch noch) untrüglich echt scheine, so folge daraus, dass kein Zweifel an Leibls Autorschaft bestehe. — Abgesehen davon, dass hier die Logik nicht ganz einwandfrei ist (denn aus einem „Scheinen" kann man doch keine Thatsachen folgern), ist dies vielleicht das stärkste Beispiel davon, mit welcher Leichtfertigkeit gelegentlich Münchener Maler Atteste ausstellen. Denn dass dies Bild schlecht ist und mit Leibl auch nicht das geringste zu thun hat, bedarf wohl keines Wortes. Interessant ist nur der Denkvorgang, aus dem heraus jener unbekannte Anonymus, der das Bild signiert hat, handelte: Es ist bekannt, dass Leibl, etwa in den Jahren 1873 oder 1874, die Besitzerin der Plonermühle gemalt hat, und dass dieses Bild verschollen ist. Da nun ein Bild existiert, das die Müllerin darstellen soll, und vor dem sich ein alter Müllerknecht an irgend etwas erinnert fühlt, so muss und soll unbedingt dieses Bildnis herhalten. Da es aber selbst nach der Meinung sogenannter Experten mit dem Stil Leibls von 1873 aber auch gar keine Ähnlichkeit hat, wird es von diesen Experten munter in die sechziger Jahre geschoben, aus denen der namhafteste dieser Experten allerdings nie Arbeiten gesehen hat. Aber da es nun doch einmal signiert sei, werde es schon stimmen. — Mit solchen Argumenten kann man nicht disputieren, weil immer schon als Thatsache vorausgesetzt wird, was erst bewiesen werden muss, und weil der Hauptzeuge, eben das Bild selber, gar nicht auf Herz und Nieren geprüft wird. Man müsste doch wenigstens den Versuch machen, einen Zusammenhang mit Leiblschen Arbeiten aus jenen Jahren zu konstruieren, dann würde man sehen, dass nicht ein einziges Bild von Leibl aufzufinden ist, das auch nur ganz leise Ähnlichkeit mit diesem aufwiese. Die ehemaligen Akademiegenossen sollten wirklich vorsichtiger sein mit der Abgabe ihrer Atteste, der Schaden, den sie anstiften, ist nicht mehr auszurotten.

Soviel als Nachtrag zu den früheren und als Einleitung zu den folgenden Bemerkungen. Denn wenn auch das meiste der vor zwei Jahren publizierten Apokryphen seither verschwunden ist, so hat darum das Handeln mit sogenannten Leibls nicht ganz aufgehört: es sind neue an Stelle der alten getreten, und jedesmal wenn ein Dutzend wieder voll ist, sollen die neuen hier besprochen werden. So langweilig das auch sein mag, es scheint doch nötig zu sein, um den Markt von bedenklicher Ware zu reinigen. Ehe wir uns den einzelnen Bildern zuwenden, seien einige allgemeine Fragen aufgeworfen. Zweierlei ist bei diesem Thema auffällig. Einmal die Thatsache, dass die als Leibl angebotenen und zum Teil sogar mit seinem Namen signierten Werke mit ganz wenigen Ausnahmen so über alle Begriffe kümmerlich und schlecht sind. Es giebt doch so unendlich viele Studienköpfe aus den sechziger und siebziger Jahren Münchener Malerei, die als Niveau wirklich sehr

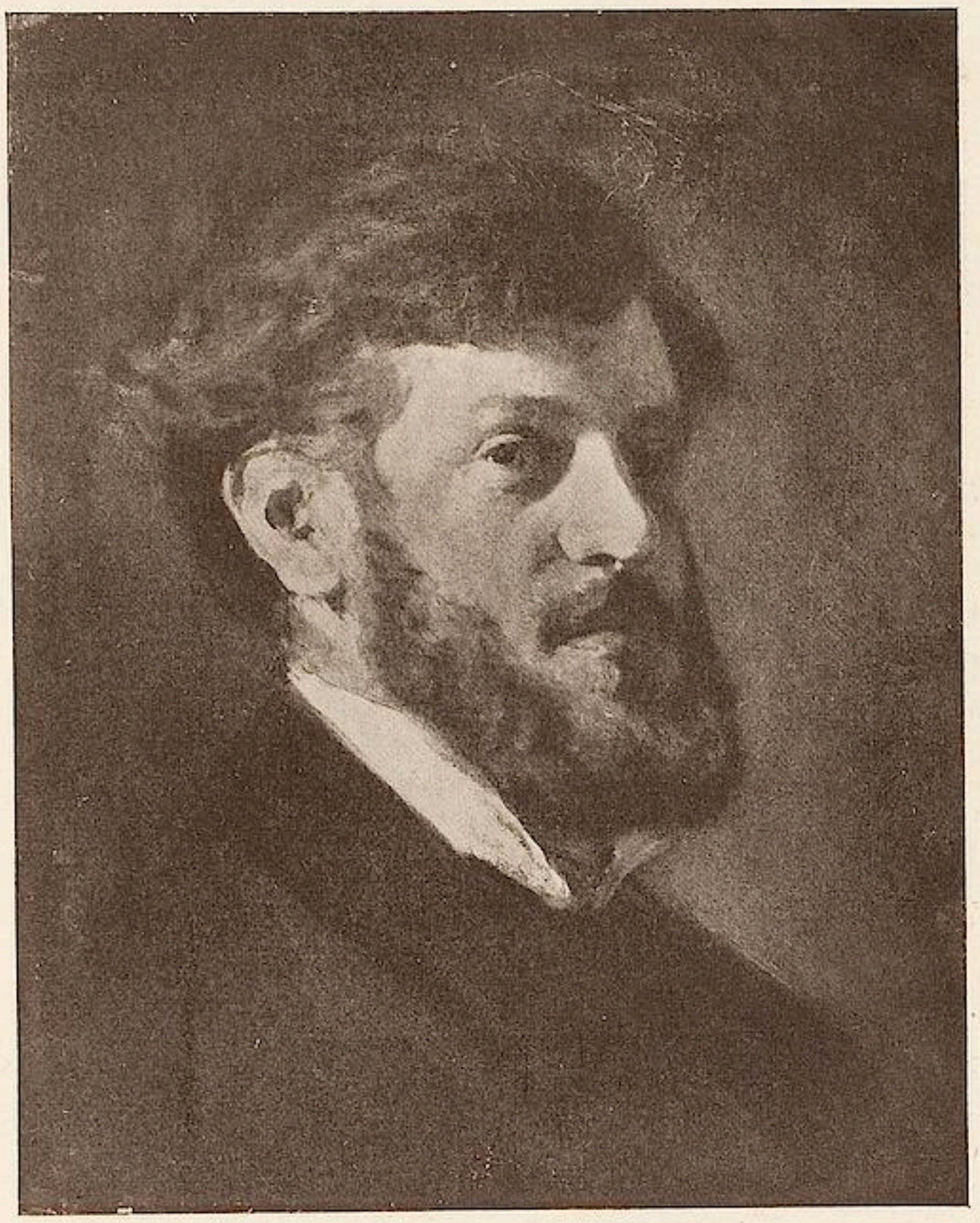


ABBILDUNG 3

anständig sind und die man viel leichter unter falscher Flagge segeln lassen könnte und vor denen das Urteil, ob Leibl oder Hellmer oder Duvenek oder Erdtelt oder Spring oder Räuber nicht immer ganz leicht, jedenfalls aber manchmal ganz interessant wäre. Warum aber trägt statt dessen fast immer nur das elendeste, stümperhafteste Zeug den grossen Namen? Es scheint fast so, als ob in jenen dunklen Kreisen, aus denen die Apokryphen hervorgehen, der Name Leibl gerade gut genug sei für das Schlechteste. Gewiss hat auch Leibl gelegentlich einmal eine schwache Stunde gehabt und in seinen Anfängen manches unbeholfene Werk gemacht und in seiner reifen Zeit hie und da einmal ein Stück, das ungewöhnlich für ihn ist; wenn er einmal ein neues Problem versuchte oder wenn er einmal an ein Modell geriet, das ihn anfangs interessierte, ihn nachher aber nicht mehr fesselte. Aber er hat doch immer etwas gekonnt, gründlich und solide gekonnt, gezeichnet, als Form beherrscht und in der Modellierung bemeistert. Und gewiss hat auch er anfangs Idealen nachgejagt, die er dann später als nicht die seinen erkannte, damals, als er sich losgemacht hatte von seinen Lehrern. Was ihm aber im allgemeinen an Apokryphen zugeschrieben wird, ist derart unter dem Niveau des gewöhnlichsten Durchschnitts, dass man vor diesen Bildern an keinen seiner mittelmässigeren Zeitgenossen denken darf. Das durchschnittliche Malenkönnen stand damals ja auf einer derartigen Höhe, dass auch bei den halbwegs bekannten Künstlern wenigstens das Handwerk immer sehr gut ist. Die auf Geratewohl genannten Namen von Leibls Zeitgenossen sind fast alle viel zu gut, als dass sie auch nur mit einem Fragezeichen in Betracht kommen könnten für das, was unter der Flagge Leibls segeln soll. Die Antwort auf diese Frage, warum denn fast nie die Werke jener Maler zweiten oder auch dritten Ranges auch unter dieser Flagge segeln, ist sehr schwer zu geben. Wahrscheinlich liegt es doch so, dass hier die Preisfrage eine grosse Rolle spielt. Wer ein Bild von Hellmer oder Alt oder Hirth du Frènes oder wie die Talente damals sonst hiessen, verkaufen möchte, kann sicher sein, soviel dafür zu bekommen, dass der Preis für einen bedenklichen Leibl auch kaum höher ausfallen dürfte. Da lohnt sich dann wohl die falsche Taufe erst gar nicht, sie scheint erst die ultima ratio zu sein: wenn etwas so schlecht ist, dass es sonst nicht verkäuflich ist, dann wird es eben auf Leibl getauft.

Auch die andere Frage, die sich bei der Beschäftigung mit diesen Dingen ganz wie von selber aufdrängt, hängt mit der Preis- und Marktfrage zusammen, nämlich die Thatsache, dass derartige Apokryphen immer zu einem verhältnismässig niedrigen Preise angeboten und veräussert werden. Die Käufer sowohl wie die Verkäufer müssten sich doch eigentlich, wenn für einen Frauenkopf von Leibl M 6 000 — verlangt wird, fragen, wie es denn komme, dass dieser Leibl so billig sei. Denn wenn es sich bei diesen Leibls auch fast immer um Studienköpfe handelt, so sind es doch nie Skizzen, die man als unfertig bezeichnen könnte, sondern durchgeführte Dinge von einem Grade des Fertigmachens, der keine Möglichkeit irgendwelcher Hinzufügung offen

ABBILDUNG 4

lässt. Ein fertiger Studienkopf von Leibl aber, wenn er echt ist, ist heute fast nie weniger als 10000 Mark wert, meistens beträchtlich mehr. Auch ist der Vorrat von echten Leibls nicht so gross, dass das jedesmal neuauftauchende Stück im regulären Kunsthandel nicht sofort mit Vorteil zu verkaufen wäre. Im Gegenteil, der Kunsthandel, der sich mit Leibl beschäftigt, ist heute verlegen um Ware und setzt alles daran echte Leibls aufzutreiben, auch zu hohen Preisen. Wie kommt es denn also, angesichts dieser Situation, dass die fraglichen Werke stets unter dem Normalpreis angeboten und verkauft werden? An Gelegenheitskäufen, an sogenannte Okkasionen auf diesem Gebiete glaubt kein Mensch mehr. Dazu ist Leibl zu gründlich durchforscht worden, und in München, von wo aus die weitaus meisten dieser Apokryphen angeboten werden, ist der grosse und der kleine Kunsthandel so entwickelt, dass ein wirklicher echter Leibl nicht lange verborgen bleiben kann. Auch werden die Apokryphen fast nie mehr von dem ehemaligen Besitzer, der das Stück schon lange besitzt und von Leibl seiner Zeit selbst erworben hat, beigebracht, sondern fast immer von Zwischenhändlern. Und jedesmal, wenn man der Provenienz eines solchen Stückes nachgeht, stellt sich heraus, dass es schon sehr oft den Besitzer gewechselt hat und meistenteils Kommissionsware ist. Man muss sich doch fragen, weshalb die betreffenden Unterhändler es nicht direkt einer der grossen Kunsthandlungen anbieten, die gern den vollen Preis bezahlen, sondern weshalb sie lieber unter der Hand und billig verkaufen wollen. Zwar wird einem auf diese Frage wohl geantwortet, der betreffende Eigentümer wolle gern schnell verkaufen, weil er dringend Geld brauche, oder dergleichen. Aber das ist kein stichhaltiger Grund. Denn es ist nicht einzusehen, warum jemand, der schnell Geld braucht, lieber wenig Geld nimmt als viel Geld, das für gute Ware immer sofort zu haben ist. Wenn die Käufer solcher Apokryphen sich diese primitiven Dinge jedesmal ganz klar machen wollten, so würden sie aus dem einfachsten Menschenverstande heraus wahrscheinlich von solchen Käufen doch absehen und sich der Thatsache nicht verschliessen, dass in solchen Fällen für die Umgehung des regulären Kunsthandels andere Gründe vorliegen, das heisst, dass die Ware in irgendeiner Hinsicht nicht einwandfrei ist.

Wenn wir uns jetzt den Bildern selbst zuwenden, an der Hand der beigegebenen Abbildungen, so kann es nicht unsere Absicht sein, jedes einzelne

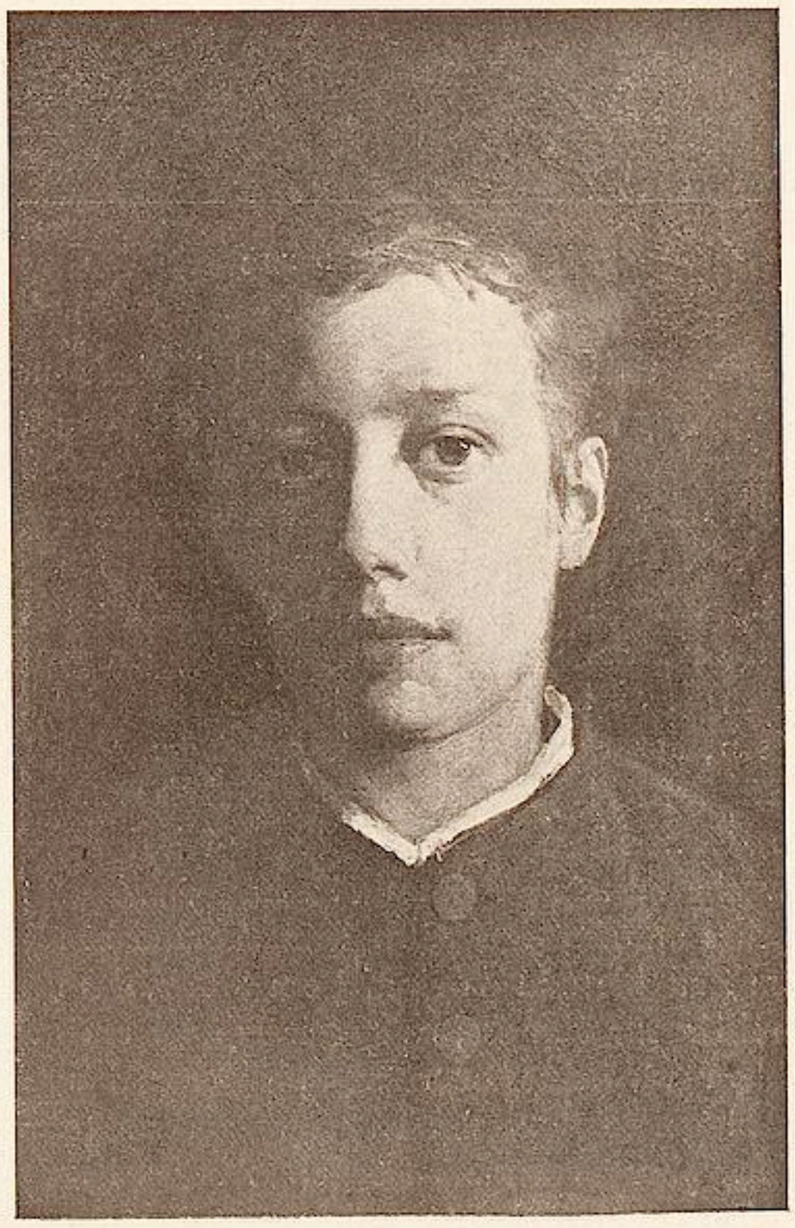


ABBILDUNG 5

Stück genau zu beschreiben. In vielen Fällen wird ein Blick auf die Reproduktion genügen, um festzustellen, dass angesichts der niedrigen Qualität von Leibl nicht die Rede sein kann. Wirklich schwierige Fälle, bei denen der Kritik ein ernsthaftes Problem erwächst, sind auch in dieser neuen Reihe von Apokryphen die Ausnahmen.

Abbildung 2. Kopf einer Bäuerin im schwarzen Kopftuch 55 ½:45 cm, bezeichnet unten rechts W. Leibl.

Das Bild wurde im Jahre 1914 auf einer Leipziger Auktion an einen Privatsammler verkauft. Es soll ein Attest von der Hand Rudolf Hirth du Frènes vorliegen, welches diese Arbeit in die zweite Hälfte der sechziger Jahre setzt.

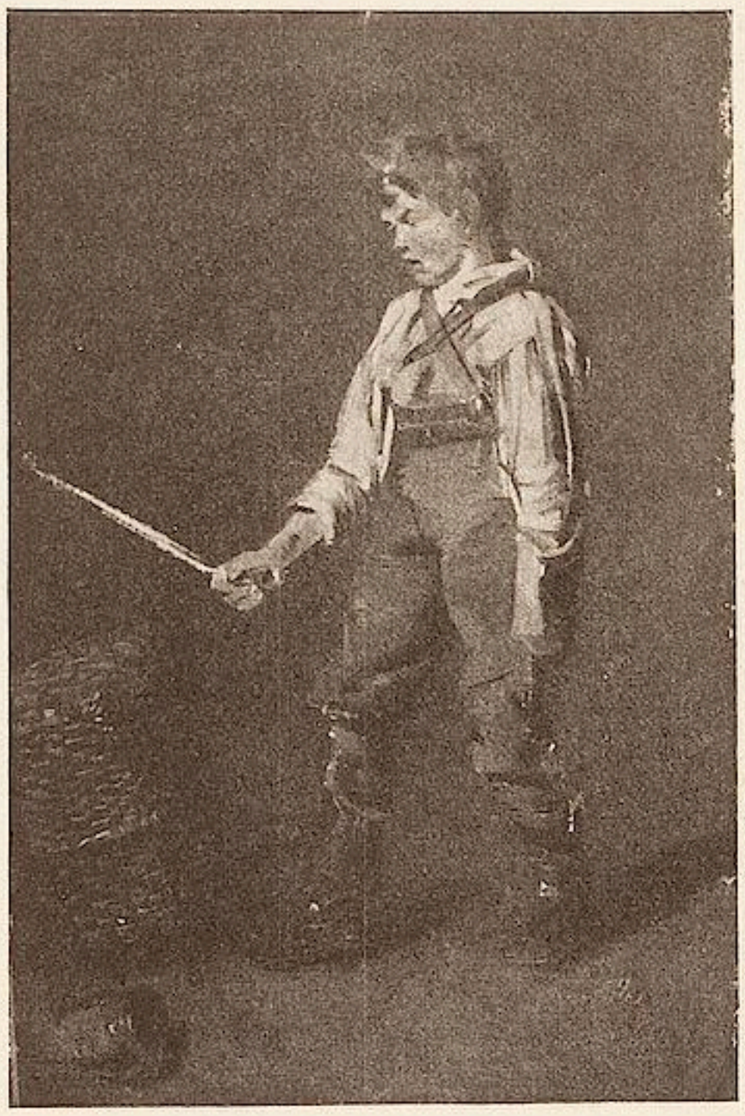


ABBILDUNG 6

An Leibl könnte man notfalls denken beim Kopftuch, das mit jenen kurzen glänzenden Pinselstrichen gemalt ist, deren sich Leibl in den neunziger Jahren oft bediente. Alles andere ist von ganz minderwertiger Qualität. Die Zeichnung des Kopfes mit seiner ganz flauen Schädelform und unsicheren Modellierung, bei der nicht einmal der Verlauf des Backenknochens festzustellen ist, hat gar nichts mit beglaubigten Arbeiten von Leibl aus jener Zeit zu thun. Das Bildnis von Leibls Tante in der Kunsthalle zu Hamburg sowie das Bildnis der Frau Gentz im Rathaus zu München stehen allein durch die meisterhafte Art, in der jedesmal der Schädel als Masse zusammengehalten ist, turmhoch über dem fraglichen Stück, so dass man hier von prinzipiellen Verschiedenheiten reden muss. Auch der Studienkopf der Sophie Graf im Kölner Museum, der gleichfalls aus diesen Jahren stammt (1867—68), ist in dieser Beziehung ein vollgiltiges Beispiel für Leibls damalige Meisterschaft. Was die Modellierung des Fleisches bei dem fraglichen Kopf anbetrifft, so lässt sie in jedem Punkte die feste Leiblsche Struktur vermissen. Diese Art zu malen, diese mit kurzen Pinselstrichen fett aufgetragene Arbeit ist ganz sinnlos angewendet, zum Beispiel hat der unter dem rechten Auge sitzende Pinselstrich gar keinen Zweck. Überhaupt ist das Verhältnis von Licht und Schatten in der Farbengebung durchaus nicht begriffen, dieselben grünen Töne, die um das Auge herum in den Schattenpartien liegen, kommen ebenso auf den höchsten Erhebungen der Backen vor, da wo das helle Licht hinfällt. Der Hintergrund, besonders rechts oben, ferner alle Stellen, wo die Brust der Frau angegeben sein müsste, sind in ihrer verlegenen brutalen Schmiererei von einer Minderwertigkeit, über die sich jedes weitere Wort erübrigt.

Abbildung 3. Männerbildnis. Diese Malerei, aus dem Münchener Kunsthandel stammend, wird ausgegeben als ein Bildnis Courbets, das Leibl 1869 in München oder 1870 in Paris von Courbet gemalt haben soll. Auch hier ist von Leibls Malweise von 1869 (vergleiche das Bildnis von Szinyei-Merse oder den Revolutionsheld, Bildnis Louis Eysen oder Bildnis Maler Paulsen) nichts zu spüren. Trotzdem Leibl damals sehr offen und flüssig malte, legte er seine Köpfe viel runder und plastischer in grossen Partien an. Auch der Pinselstrich ist sicherer und modelliert die Schädelform viel tiefer. Ausserdem stellt das Bildnis, das im übrigen eine Arbeit von geschicktem Können ist, nicht Courbet dar. Courbet hat in seinem ganzen Leben nicht so ausgesehen. Er hatte einen viel gröberen Kopf und nicht dieses Elegante des gepflegten Franzosen. In München gefiel er sich in dem Aussehen eines Bauern und seine französischen Freunde von damals, die ihm nahe standen, (Theodore Duret und Durand-Ruel) bestreiten auf das entschiedenste jede Ähnlichkeit mit Courbet. Auch ein Vergleich mit Bildnisphotographien führt zu demselben Ergebnis.

Abbildung 4. Auch dieser Studienkopf ist an sich eine geschickte Arbeit, lässt aber sowohl in der Modellierung als auch im Ausdruck jede Ähnlichkeit mit Leibl vermissen.

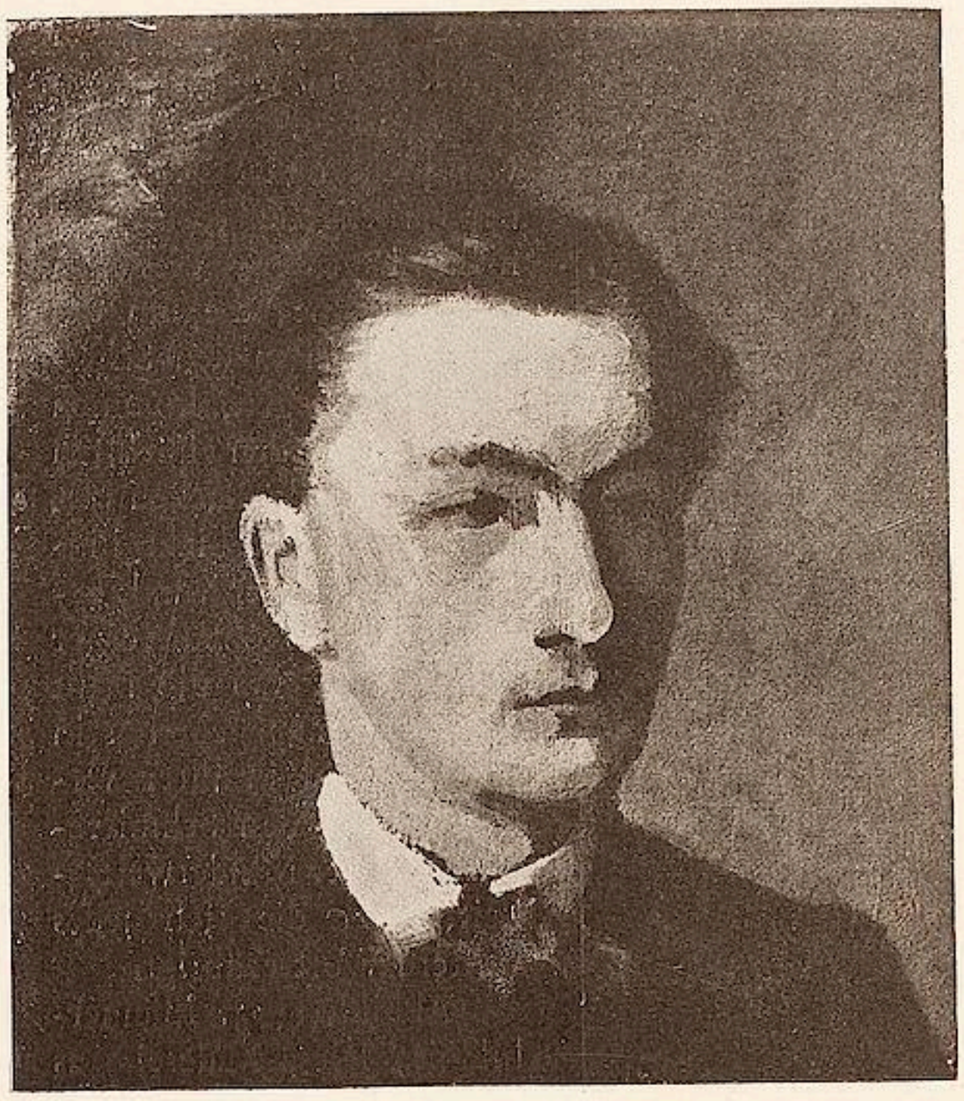


ABBILDUNG 7

ABBILDUNG 8

Abbildung 5. Knabenkopf. Bezeichnet rechts unten W. Leibl.

Auf den ersten Blick eine bestechende Arbeit, aber ebenfalls ganz unleiblisch. Die Modellierung des Schädels ist trotz der Vorderansicht zu flach, die Nase als Form nicht begriffen und auch die Art, wie die Augen nicht im Kopfe sitzen, sondern davor und wie sie ängstlich gezeichnet sind; endlich die verlegene unorganische Haarbehandlung und der weichliche Ausdruck lassen jeden Gedanken an Leibl hinfällig werden. Zum Vergleich diene etwa der Kopf des jungen Reindl, der in ähnlicher Haltung gegeben ist. Diese Studie, die von Leibl beglaubigterweise in einer Zeit von 1 1/2 Stunden herunter gemalt ist, zeigt wie Leibl, auch wenn er eine Studie malte, in der er beispielsweise die Ohren nur mit ein paar Strichen hinsetzte, doch immer die Schädelform als Ganzes vollkommen begriff und mit grösster Energie fühlbar machte. Bei dem fraglichen Kopfe dagegen ist von der plastischen Struktur des Knochengerüstes nichts zu merken. Alles ist weich und ohne inneren Zusammenhang.

Abbildung 6. Junge mit Korb. Dieses Bild kam im Jahre 1913 zusammen mit einem ebenso schlechten Gegenstück als Jugendarbeit Leibls vor. Man müsste es etwa mit der Studie eines sitzenden Bauern von 1865 sowie mit den drei Bauernkindern (Leiblkatalog Nr. 23-26) vergleichen, die wohl als die schlechtesten Arbeiten des jungen Akademieschülers anzusehen sind. Man wird finden, dass diese vier Studien wohl sehr unbeholfen und kümmerlich aussehen, dass sie aber nichts von dieser burschikosen Geschicklichkeit und diesem wilden Dreinfahren der Pinselstriche haben, das an diesem „Jungen mit Korb" so unangenehm auffällt. An derartig momentane Bewegungen hat sich Leibl nie herangewagt, sondern seinen Modellen immer eine ruhige gesammelte Haltung gegeben.

Abbildung 7. Kopf eines jungen Mannes. Als Beispiel dafür, dass nichts schlecht genug ist, um als Leibl bezeichnet zu werden, diene dieser Kopf, der im Jahre 1915 angeboten wurde. Ein kleines Bildchen auf Holz, 17 cm hoch. Abgesehen von der unbeschreiblichen Stümperhaftigkeit der Zeichnung und der Roheit der malerischen Modellierung, mit der etwa der mahagonibraune Nasenschatten hinein geschmiert ist, verrät schon allein die farbige Haltung des Ganzen die Unmöglichkeit dieser Bezeichnung. Das Gesicht braungelb mit Himbeerrosa, der Kinnschatten grün, der Halsschatten schwarz,

der Schlips leuchtend Vergissmeinnichtblau, der Kragen ein fetter Fleck von Kremser Weiss. Dieser bunte Kopf steht auf einem Hintergrund, der rechts monoton grau ist, links eine flaschengrüne dreieckige Schattenpartie zeigt und nach oben hin in ein Gewirr von hellgrünen Flecken übergeht. Eine derartige Schmiererei Leibl zuzutrauen, ist der höchste Grad von Unkenntnis. Auch für dieses Bild liegen drei Atteste von ehemaligen Akademiekameraden Leibls vor.

Abbildung 8. Mädchenkopf. Ein beliebiger Studienkopf, wie sie zu Dutzenden im kleinen Handel vorkommen. Schon allein der Umriss der Kinnlinien sagt genug.

Abbildung 9. Frauenbildnis. Dieser flott gemalte, aber sehr schlecht gezeichnete Kopf wird ausgegeben als ein Bildnis eines Mitgliedes der Leiblschen Familie. Es könnte nach dem Alter der Dargestellten entweder Leibls Schwester Katharina Kirchdorfer sein, oder eine seiner Nichten, von denen wir Bildnisse von Leibls Hand besitzen. Im ersteren Falle müsste das Bild in die Mitte der sechziger Jahre gesetzt werden, im letzteren etwa zwanzig Jahre später. Von einer Familienähnlichkeit ist keine Rede, ebensowenig natürlich davon, dass es sich um Leibl handelt.

ABBILDUNG 9

Abbildung 10. Auch dieser Kopf soll Leibls Schwester Katharina darstellen. Abgesehen davon, dass auch hier die Malerei viel zu schlecht für Leibl ist, muss darauf hingewiesen werden, dass eine Ähnlichkeit mit Leibls Schwester nicht vorhanden ist. Es gibt nur ein einziges Bildnis von Leibl's Schwester Katharina. Dasselbe befindet sich im Museum zu Magdeburg und wurde im Jahre 1867 in Bourels Atelier in Köln gemalt, gleichzeitig mit dem Bildnis, das Bourel damals selber von Leibls Schwester verfertigte. Es giebt eine Replik des Magdeburger Bildes im Privatbesitz, die entweder eine Kopie nach Leibl oder jenes Bourelschen Bildes sein muss. So wie auf unseren Bildern 9 und 10 hat Leibls Schwester Katharina niemals ausgesehen.

Abbildung 11. Mädchenkopf. In einer Privatsammlung in Hannover, dorthin im Jahre 1914 verkauft. Im „Cicerone“ (April 1914, Heft 8, Seite 213—215) hat Herr Professor Dr. Georg Biermann dieses Werk, das von Rudolf Hirth du Frènes als Leibl attestiert ist, veröffentlicht. Es ist mit der Jahreszahl 1872 versehen.

Das Bild, das übrigens keine Studie ist, wie Professor Biermann behauptet, sondern fertig, kann nach Kenntnis des Originals nicht für eine Arbeit von Leibl gehalten werden. Weder die energielose Zeichnung (man beachte die Umrisslinien der Wangen) noch die oberflächliche Modellierung (die flaue Nase, die schlecht und schief im Kopf sitzenden Augen, das geradezu miserable Ohr!); weder der Aufbau der Technik noch die süssliche milchig rosa Fleischfarbe; weder der jüdisch kränkliche Ausdruck des Mädchens noch der unbegriffene Zusammenhang zwischen Kopf und Körper finden sich in sicheren Arbeiten von Leibl und sind ihm keinesfalls zuzutrauen. Das Bild hat wohl einige gute Stellen, es ist besser angelegt als ausgeführt, die Untermalung scheint an den Stellen, wo sie durch die Oberfläche hindurchschimmert, sicherer und kräftiger als die darüber sitzende ängstliche Fertigmodellierung, und das liess mich eine Zeitlang an die Zusammenarbeit zweier verschiedener Hände denken, an die Möglichkeit, dass das Bild nicht von dem Maler, der es angelegt hat, auch fertig gestellt sei. Herr Professor Hauser in Berlin hat auf Wunsch des jetzigen Besitzers das Bild auf diese Möglichkeit hin untersucht und sie entschieden bestritten. Gut. Wenn er bei einem Bilde, dessen Meister nicht feststeht und den auch er also erst voraussetzt und nicht kennt, auf Grund seiner technischen Erfahrung sagen kann: es ist von derselben Hand fertig gemalt, die es angefangen hat, so ist das eine Äusserung, in die ihm der Nichttechniker

ABBILDUNG 10

nicht hineinreden kann. Aber mit Leibl hat die Arbeit darum doch noch nichts zu thun. Wenn Herr Professor Hauser recht hat mit seiner Feststellung, dann scheidet eben der Name Leibl auch für die Frage der Untermalung aus. — Herr Professor Biermann behauptet, dieses Ohr sei geradezu typisch für ähnliche Porträts von Leibl aus seiner frühen Zeit. Abgesehen davon, dass eine Arbeit, die 1872 datiert ist, also später ist als etwa der Paulsen der Nationalgalerie und der „alte Pallenberg" in Köln, nicht gut als ein „Frühwerk" bezeichnet werden kann, auch abgesehen davon sind auf Leiblschen Bildern, auch auf seinen studienhaften, die Ohren immer sehr viel besser als Form begriffen und gefühlt als hier. Auch wenn sie, wie es in jenen Jahren manchmal der Fall ist, nur andeutend behandelt sind, so sitzen sie doch immer glaubhaft am Kopf und fügen sich der Gesamtform ein. Das Ohr dieses Mädchenkopfes wäre auch für eine Skizze zu schlecht für Leibl — man vergleiche die Abbildungen 64, 72, 79, 80, 84, 86, 91, 92, 93 und 98 meines Leiblkataloges, wo auch die Ohren nicht fest zeichnerisch durchgebildet sind, wo sie aber trotzdem, trotz der malerisch andeutenden Manier, immer organisch mit dem Kopf zusammenhängen. Auf solche, die eigentliche Formanschauung und das solide künstlerische Verständnis berührenden Dinge kommt es bei der Echtheitskritik an, nicht darauf, dass dieser Mädchenkopf Glanzlichter aufweist und dass „die ganze Pinselführung mit der Lupe auf der Dame in Schwarz, auf dem Bildnis Sperls und anderen Werken ähnlich konstatiert werden kann." Mit Glanzlichtern und in ähnlicher Technik haben damals in München eine ganze Menge von Künstlern gemalt.

Es ist also nach genauer Prüfung dieses Bildes zu bestreiten, dass es ein Werk von Leibl ist. Was die Attestierung und die Provenienz betrifft, so muss auch darüber noch einmal geredet werden. Herr Professor Biermann schreibt, die Leiblkritik stecke noch absolut in den Kinderschuhen und es sei von vornherein verkehrt gegenüber solchen Zufallsschöpfungen — denn um eine solche handele es sich — den Maasstab von vollendeten Meisterwerken zu entlehnen; und die Thatsache, dass das Bild seiner Herkunft und Authentizität nach von Hirth du Frèsnes, dem alten Leiblfreunde, handschriftlich bestätigt sei, sollte für jeden unparteiischen Kenner der Verhältnisse allein Grund genug sein, an der Urheberschaft des feinen Bildchens nicht zu zweifeln. — Dass die Leiblkritik noch in den Kinderschuhen steckt, mag sein, aber irgendwann muss einmal damit angefangen werden. Doch keineswegs lässt sie sich damit fördern oder dadurch vereinfachen, dass man immer, wenn ein Attest von einem alten Leiblfreunde oder von Hirth du Frèsnes vorliegt, einfach die Hände in den Schoss legt und sich dabei beruhigt: Hirth du Frèsnes hat es gesagt, also ist es ein Leibl. Jeder alte Leiblfreund kann sich irren, wenn es sich um Dinge handelt, die mehr als 40 Jahre zurückliegen, und Hirth hat sich mehrfach geirrt. In der Stuttgarter Galerie hing vor Jahren ein von Hirth attestierter und ihnen gehörender Leibl, Kopf einer alten Bäuerin, dessen Echtheit unabhängig von drei verschiedenen Seiten bezweifelt wurde (von Schaller in Stuttgart und von dem Diezschüler Hermann Tafel, der im „Neuen Stuttgarter Tagblatt" vom 18. April 1911 das Werk anfocht) und der seither als Leibl an einen Privatmann in Hannover verkauft wurde. Das Bild ist inzwischen gereinigt worden und dabei hat man dann die alte Signatur „Ziegler" entdeckt. Es leuchtet ein, dass ein Expert, dessen Attest, das ausdrücklich mit Bestimmtheit abgegeben wurde, und der dies Attest dann noch in einem Zeitungsaufsatz verteidigte, kein einwand-

ABBILDUNG 11

freier Zeuge ist. Da er in diesem Attest nicht nur einfach seine Meinung äusserte, sondern eine Thatsache behauptete, so hat er sich in Thatsachen geirrt und sein Gedächtniss hat ihn getäuscht. Es liegt also durchaus kein Grund vor, nur weil ein Attest von Hirth du Frènes existiert, jede Kritik gläubig schweigen zu lassen. Wer sich einmal in einem so eklatanten Fall geirrt hat, kann und wird öfter irren. Für die Echtheitskritik ist immer das in Frage stehende Werk, seine Art und seine Beschaffenheit, der wichtigste Zeuge. In ernsthaften Zweifelsfällen kann ein Attest helfend einspringen, aber dann muss dieses Attest von Leuten herrühren, die auch wirklich zum Begutachten befugt sind; im Leiblfalle also entweder von Leibls Schwester, die nichts beglaubigt hat, wovon sie den Ursprung nicht sicher nachweisen konnte oder von dem nun auch verstorbenen Sperl, dem nie ein Irrtum nachgewiesen wurde weil er in allen Fällen, die einen Irrtum offen liessen, lieber gar nichts sagte und stets sehr vorsichtig war. Aber der umgekehrte Weg ist nicht gangbar: ein Attest beibringen von jemand, dessen Gedächtnis ihn schon betrogen hat, und dann behaupten, weil dies Attest von diesem alten Leiblfreund vorliegt, hat die Sachkritik gefälligst zu schweigen — das ist keine Methode. Wohin kämen wir, wenn wir so vorgehen wollten, wie Herr Professor Biermann vorschlägt? —

Abbildung 12. Hundekopf. Dieses Bild tauchte vor einundeinhalb Jahren auf einem Marché de Pusse in Paris auf und wurde von dem verstorbenen Dr. Hagelstange, der sich sehr viel mit Leibl beschäftigt hat, als Leibl für seine Privatsammlung gekauft. Wir haben uns oft vor dem Original über die Echtheitsfrage unterhalten. Hagelstanges stärkstes Argument war die auffallend gute Signatur, die oben in der Ecke rechts sitzt und thatsächlich mit derselben Farbe aufgesetzt wurde wie die Malerei. Ich konnte mich nicht entschliessen, das Bild für echt zu halten. Zwar fehlen alle Vergleichsmöglichkeiten mit andren Tierbildern Leibls. Das Pferd des Grafen Treuberg, das 1876 entstanden ist, wäre das einzige in Betracht kommende Stück und ist ganz anders. Was m. E. gegen Leibl spricht, ist auch wieder der Mangel an fester Modellierung (nicht Malweise!), dieses Formlose in dem Hundekopf, besonders in den unteren Partien. Ferner die bei aller Flüssigkeit doch zu glatte Malerei und den unvermittelt und unmotiviert hineingesetzten Schatten. Endlich das unsichere Gestrichel, mit dem das Stroh angedeutet ist, sowie die genremässige Umrahmung, die das Loch der Hundehütte vorstellen soll und von der man nicht recht weiss, wo sie aufhört und wo das andre anfängt. Da die Signatur offenbar gleichzeitig mit der Malerei entstanden ist, könnte es sich in diesem Falle einmal um eine wirkliche absichtliche Fälschung handeln. Der Einwurf, dass ein Fälscher nicht gerade ein so ungewöhnliches Stück fälschen würde, sondern dann doch lieber einen typischen Leibl, trifft nicht zu; man weiss, dass moderne Fälscher gerade mit Vorliebe Seltsamkeiten fabrizieren, weil für diese der Kritik kein Vergleichsmaterial zur Hand ist. Auch könnte es sich um ein Bild handeln, das ursprünglich in scherzhafter Absicht entstanden ist, vielleicht um dem Meister oder einem Kollegen einen Possen zu spielen. Dergleichen kommt öfters vor, als man denkt; ich kenne eine Vogelstudie eines neueren Malers, auf die ein andrer in scherzhafter Absicht Menzels Signatur täuschend echt hinaufgemalt hat. Schon die Thatsache, dass ein solches „Zufallswerk“ von Leibl signiert ist, hat etwas sehr Auffallendes. Leibl hat nur seine Hauptwerke, nur seine „Bilder“ signiert, und auch die oft, wie zum Beispiel die „Dorfpolitiker“, erst hinterher und höchst widerwillig; alles, was er so nebenher malte an Studienköpfen und dergleichen, hat er, ausser in seiner letzten Periode, von 1895 ab, nicht des Signierens für würdig erachtet. Auch die Provenienz dieses Hundekopfes, die sich über den Trödelmarkt in Paris 1913 nicht zurückverfolgen lässt, verstärkt die Verdachtsmomente.

Abbildung 13. Bauernfamilie. Damit in dieser etwas trüben Reihe zum Schluss der Humor nicht fehlt, sei noch diese datierte und signierte Zeichnung hier abgebildet. Eine sichere Fälschung. Leibl, der in jenen Jahren das meisterhafte Bildnis seiner Tante Josefa zeichnete, eine derartige Stümperei zuzutrauen, ist der Gipfel der Dreistigkeit. Das Blatt kam als Geschenk eines im übrigen gut beratenen Privatsammlers in ein mitteldeutsches Museum und erregte auch dort natürlich sofort Verdacht.

Zum Schluss noch eine Bemerkung allgemeiner Art. Diese Zeichnung, sowie einige andere mehr als bedenkliche Arbeiten aus der obigen Reihe tragen also die Signatur Leibls. Wenn in einem oder andrem Falle auch denkbar ist, dass der betreffende Mensch, der die Signatur aufsetzte, in gutem Glauben handelte und sich dachte: es wird schon von Leibl sein — wissen diese Menschen denn nicht, dass es sich auch dann noch um Urkundenfälschung

ABBILDUNG 12

handelt und dass es bei schweren Freiheitsstrafen verboten ist, die Namensunterschrift eines Dritten nachzumachen? Der Glaube: „es wird schon so sein" schützt doch nicht vor Strafe. Wenn ein junger Mann unter einen Wechsel den Namen seines Vaters setzt, nur weil er meint, der werde ihn doch, weil er ja nun einmal sein Vater sei, schon einlösen — kommt der am Gefängnis vorbei? Auch wenn der Vater wirklich bereit ist, zu zahlen, — im Augenblick, wo beim Staatsanwalt Klage erhoben wird, ist die Fälschung eine Fälschung. Mit Bildersignaturen ist es nicht anders. Wenn einmal ein Geschädigter Anzeige erstattet und der Betreffende, der die Signatur nachgemacht hat, herausgefunden wird, so ist ihm die Bestrafung sicher. Man darf nun einmal nicht Hand legen an die Unterschrift eines Dritten. Es giebt einen Leiblkopf, auf den Leibl mit einer Stecknadel seinen Namen und die Jahreszahl 1865 eingeritzt hat. Als er verkauft werden sollte, war die 6 in eine 8 verwandelt, und das Bild konnte als ein Werk aus der Wildschützenperiode angepriesen und verkauft werden. Nachher stellte sich die Fälschung heraus und die 8 wurde in eine 6 zurückverwandelt. Hätte der Käufer Klage erhoben, so wäre der Retouscheur bestraft worden.

Man kann ja mit leichter Mühe eine billige Signatur in eine teure verwandeln. Ich bin zu meinem Leidwesen auch schon getäuscht worden. Das Bild „Im Moor" (Leiblkatalog Abb. 179), das auf den ersten Blick wie eines jener Bilder aussieht, auf denen die Landschaft von Sperl und die Figur von Leibl gemalt sind, wurde mir als vollständig eigenhändiges und von Leibl allein herrührendes Wetk gezeigt. Nun haben Leibl und Sperl bei sämtlichen gemeinschaftlich von ihnen gemalten Bildern beide immer mit vollem Namen signiert, um Irrtümer zu vermeiden. Da dieses Gemälde „Im Moor" aber nur den Namen Leibls trägt, da Spuren von einer andren Bezeichnung nicht zu entdecken waren, da ferner dies das einzige Bild aus jener Gruppe ist, in der das Verhältnis von Figurengrösse zur Bildgrösse ungewöhnlich für Sperl-Leibl ist, entschloss ich mich wohl oder übel, das Bild als Leibl aufzunehmen. Später musste ich dann einsehen, dass ich durch eine Fälschung getäuscht wurde, die Landschaft stammt doch von Sperl, denn auf einer inzwischen zutage gekommenen alten Photographie sieht man deutlich beide Namen beieinander stehen. Sperls Signatur wurde nur nachträglich, offenbar in betrügerischer Absicht, sehr vorsichtig entfernt. Wer das gethan hat, weiss ich nicht. Wüsste ich es, so würde der Staatsanwalt (in München) davon Kenntnis erhalten und der betreffende Fälscher belangt werden. Hoffentlich ist das Bild nicht inzwischen als Leibl verkauft worden.

Auch das Datum auf dem „Blinden Bettler", der aus Stilgründen in das Jahr 1865 verwiesen wurde, trotzdem er die Jahreszahl 1876 trägt, ist falsch. Seither ist nämlich eine alte Photographie gefunden worden, auf der das echte richtige Datum 1865 genau zu sehen ist. Leider erfährt man nie, wo diese Umwandlung der Jahreszahl vorgenommen wurde, die aus einer Arbeit des Akademieschülers mit zwei Pinselstrichen ein Werk der reifen Meisterzeit zu machen bestrebt war.

* * *

ANHANG*

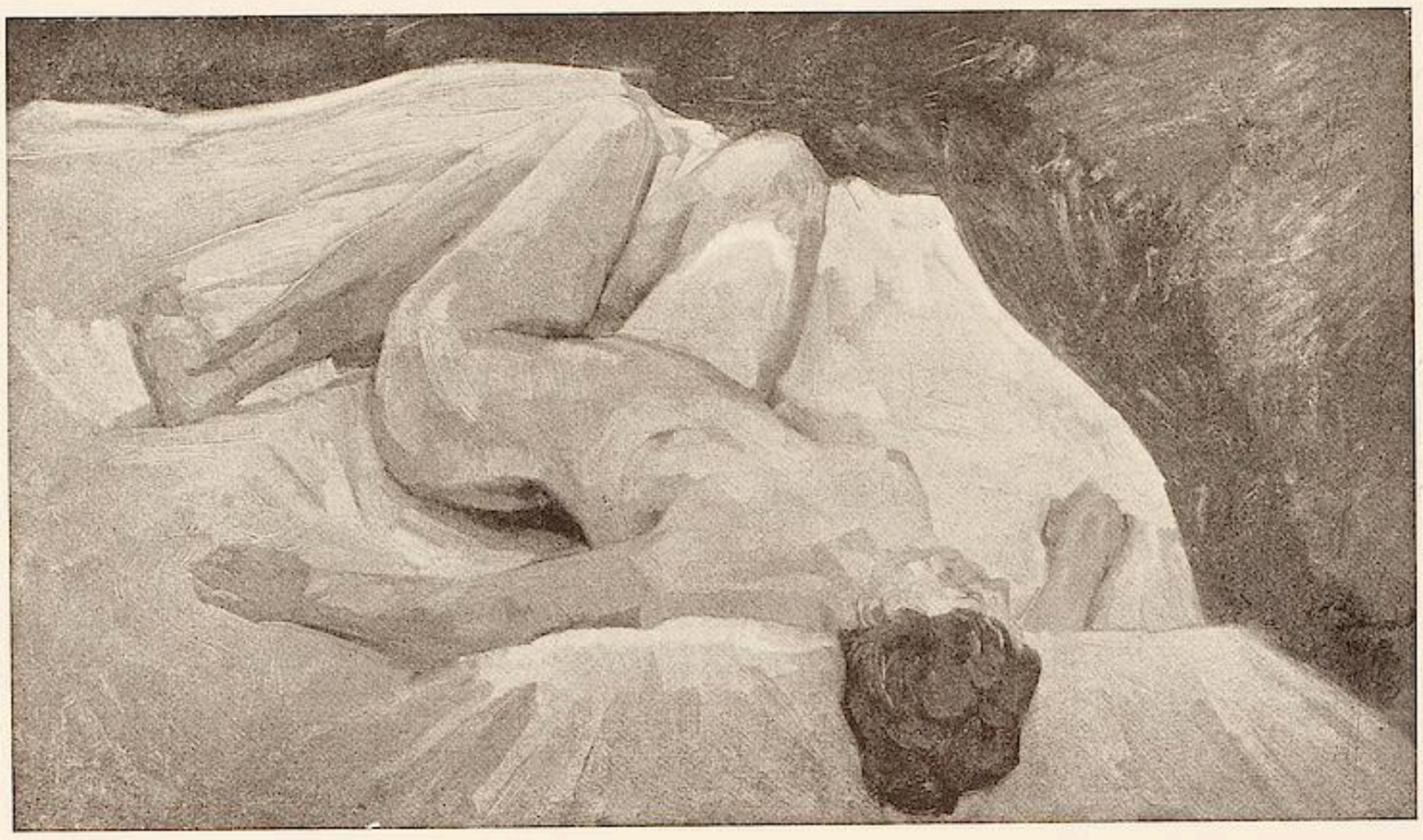
Dass die fälschliche Anfertigung einer Signatur eine strafbare Handlung ist, unterliegt seit der Entscheidung des Reichsgerichts vom 17. Dezember 1900 (vergleiche „Entscheidungen des Reichsgerichts in Strafsachen“ Bd. 34, S. 53 ff.) keinem Zweifel mehr. Danach wird eine derartige Anbringung von Namenszügen auf Gemälden als fälschliche Anfertigung einer „Privaturkunde“ angesehen und unterliegt der Bestrafung nach § 267 des „Strafgesetzbuches“. Erfolgt die Fälschung, wie dies in solchen Fällen wohl immer geschieht, in der Absicht, sich oder einem anderen einen Vermögensvorteil zu verschaffen, so tritt nach § 268 des „Strafgesetzbuches“ sogar Zuchthausstrafe ein. Der Urkundenfälschung wird es gleich geachtet, wenn jemand von einer falschen oder verfälschten Urkunde, wissend, dass sie falsch oder verfälscht ist, zum Zwecke einer Täuschung Gebrauch macht (§ 270 des „Strafgesetzbuches“). Hierbei wird nicht zu vergessen sein, dass der bekannte dolus eventualis nach der ständigen Rechtsprechung des Reichsgerichts ausreicht. Danach genügt nämlich „des Bewusstsein des Thäters, dass derjenige Erfolg, von dessen Verursachung das Gesetz die Strafbarkeit abhängig macht, durch seine Thätigkeit herbeigeführt werden könne, unter der Voraussetzung, dass der Thäter mit diesem Erfolge, wenn er eintritt, einverstanden ist, dass er also diesen wenigstens eventuell in seinen Willen aufnimmt“ (vergleiche zum Beispiel „Entscheidungen des Reichsgerichts in Strafsachen“ Bd. 9, S. 417, Bd. 16, S. 363, Bd. 21, S. 420).

Sollte selbst der Fall so liegen, dass die Signatur auf einen echten Leibl gesetzt wird, so tritt dennoch Bestrafung in gleicher Weise ein, denn über die Signatur entscheidet nur der Künstler. In klarer Erkenntnis der entscheidenden Gesichtspunkte hat das Reichsgericht ausgesprochen, dass der Künstler mit der Signatur bezweckt, ein sichtbares Zeichen dafür zu geben, dass das Gemälde von seiner Hand herrühre, dass er es als vollendet und verkehrsreif ansehe und als seine Schöpfung vor der Öffentlichkeit anerkenne und vertrete.

Hieraus ergiebt sich, dass auch die Änderung der Jahreszahl in der Signatur in strafrechtlicher Hinsicht keine andere Beurteilung verdient und findet, als die fälschliche Anfertigung oder Verfälschung der Signatur selbst.

* Zur Beleuchtung der Rechtslage fügen wir diesen Ausführungen einen von Herrn Rechtsanwalt Dr. Szokolmy ausgearbeiteten Schriftsatz an.

ABBILDUNG 13



WILHELM TRÜBNER, AKT IN DER SONNE

WILHELM TRÜBNER

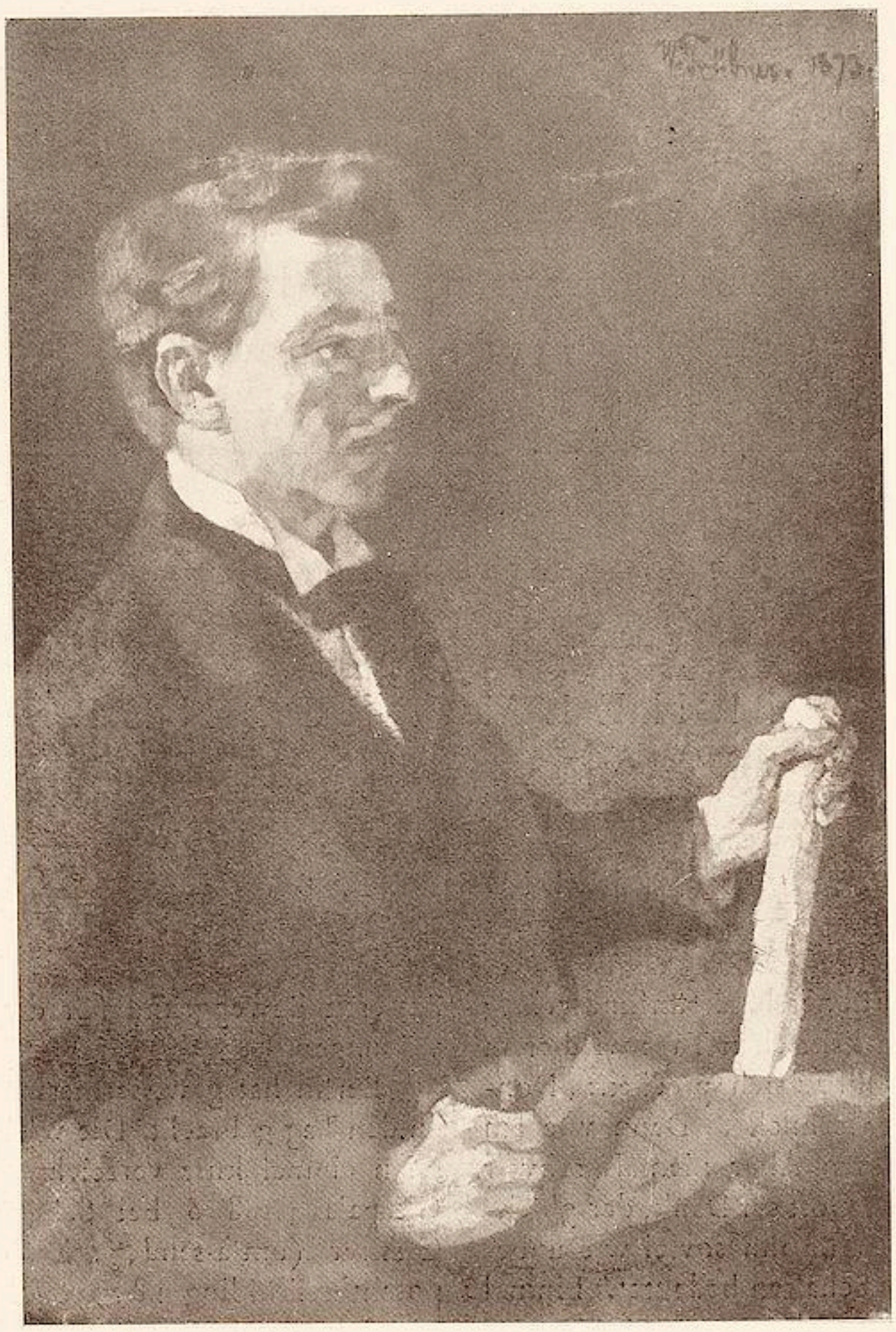
VON

JULIUS ELIAS

Nun ist Wilhelm Trübner bald fünfundsechzig Jahr alt. An dem kritischen Tage wird er in seiner Karlsruher Villa wohl zu sich sprechen: „Donnerwetter, das ging aber schnell“. Denn wie am Leben, so hat er auch am Alter niemals schwer getragen. Er erfreut sich, Gott sei Dank, der glücklichsten Gesundheit, was für ihn soviel wie unbeirrtes und unablenkbares Schaffen bedeutet. Einmal wurde meines Wissens eine Marienbader Kur ernsthafter ins Auge gefasst; als aber das Projekt bei Licht neu erwogen wurde, da stellte sich heraus, dass die Bemühung gar nicht nötig war. Seit der Mitte der neunziger Jahre ist der glänzende Faden seines Wirkens nicht wieder abgerissen. Paul Cassirer hatte sich neulich, mit grossem Erfolg, bemüht, abermals eine Gruppe von Werken aus allen Arbeitsperioden Trübners zusammenzustellen; diese Unternehmung und die dadurch hervorgelockte Wiedervergegenwärtigung vergangener Tage und Kämpfe, gab den äusseren Beweggrund für die folgenden losen Erwägungen.

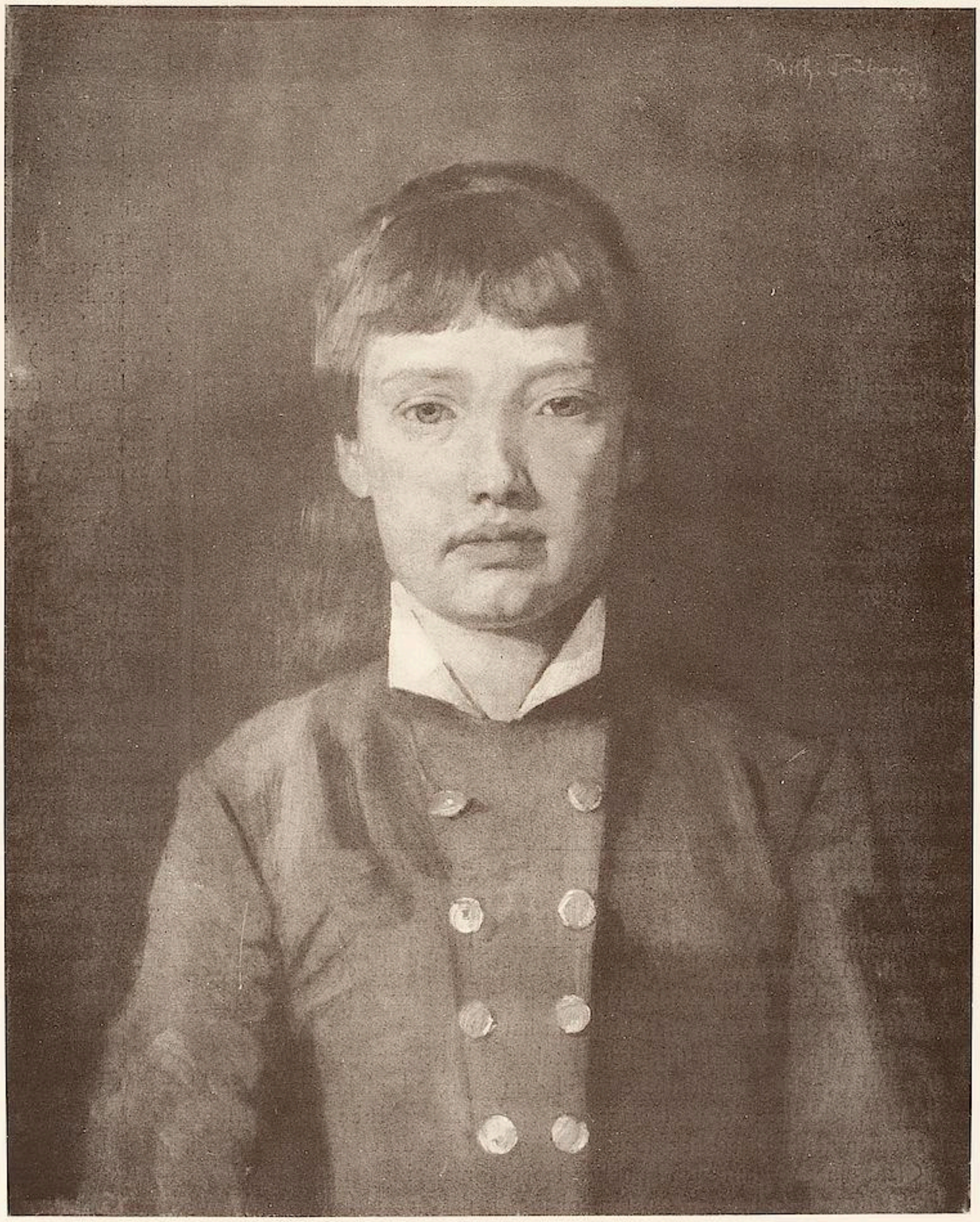
Berlin hat gewissermassen den ganzen Trübner an den Tag gebracht. Die wichtigsten Ausstellungen seien einmal kurz verzeichnet: 1895 im Moabiter Glaspalast; 1896 bei Schulte; Januar 1899 bei Cassirer (umfassend, sehr charakteristisch, imposant); Frühling 1899 in der Berliner Sezession; 1901 in der Sezession; 1902 bei Cassirer und in der Sezession; 1903 in der Sezession; 1904 bei Schulte und in der Sezession; 1906 ein Kulminationspunkt: das Frühwerk Trübners in gedrungenem und gefasstem Rahmen auf der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung. . . Und so gab es seit zwanzig Jahren eine steigende Manifestation von Beifall, Verehrung und Popularität. Trübner hatte das heitere und anspornende Glück, seinen Ruhm noch zu erleben (und den Segen dieses Ruhmes), wie Courbet, Menzel, Leibl, Liebermann, Degas, Cézanne, Monet, Renoir den ihren noch

erlebten. Kein wahrhaft grosser Künstler hat dies vom Schicksal zu verlangen, sozusagen als verbriefte Forderung. Der Gott der neueren Kunstgeschichte aber scheint unverhältnismässig viele der Genien, die er auf dieser trostlosen Erde aussetzte, mit der Gnadengabe eines langen Lebens, also auch erlebter Ehren ausgestattet zu haben. Doch hätte ein tragisches Verhängnis etwa vor fünfundzwanzig Jahren Trübner aus der Reihe der Schaffenden genommen, so wäre ihm sicherer Nachruhm geblieben; seine schimmernden Jugendarbeiten, in geschlossener Einheit, hätten dagestanden wie ein Fels, den der auf Courbet gemünzte Vers schicklich geziert haben würde: „Peintre, ton oeuvre est saine, élégante et robuste“. Aber schön ist es, dass, nach zeitlicher Unterbrochenheit des malerischen Wachstums, die Vollendung im Sinne kunstgeschichtlicher Entwicklung hinzukommen durfte.



WILHELM TRÜBNER, BILDNISSTUDIE

Jeder Aufsatz über Wilhelm Trübner beginnt ungefähr mit folgender Bemerkung: dieser Künstler hat Jahrzehnte lang geschaffen in dem Schatten, den die Sonne seines eigenen grossen Talentes warf; ohne Aufmunterung, ohne Anerkennung, ohne Förderung von aussen her. Diese Anschauung wurde genährt und weiter getragen durch Trübner selbst, in zwei kleinen theoretischen Veröffentlichungen von 1892 und 1897, worin sich die „rein-künstlerische“ oder „fachmännisch-künstlerische“ Malerei mit der „populär-künstlerischen“ auseinandersetzt und die Widerstände beschrieben werden, die der sich als reinen Künstler fühlende Maler bei dem kunstgeniessenden Herdentier und bei akademisch erbgesessener Kollegenschaft findet. Man kann diese Verhältnisse ganz unsentimental betrachten. Die beiden Schriften, die Trübner ja auch zu einer Zeit hinaussandte, als bei ihm schon neues Leben aus den Ruinen zu blühen begann, wurden als Streitschriften angesehen, waren aber letzten Endes keine: Trübners phlegmatisch gebändigtes Temperament, sein schelmisch temperierter Optimismus, seine heitere Naivität nahm unwillkürlich seinen Bekenntnissen die Spitze und die Schärfe. Es hatte da ein tieferes Erlebnis mitgespielt: die merkwürdige Entstehungsgeschichte der Münchener „Sezession“, die zwei Urzellen hatte: eine Agitation Trübners und eine abseitige Gruppierung genossenschaftsüberdrüssiger Männer, die sich hinter Trübners Rücken bildete, sich unmassgeblich an den Namen Piglhein knüpfte und Trübner zunächst ignorierte. Die zweite Kombination hatte, wie man weiss, Durchschlagskraft. Die Zeit ist noch nicht da, um über diese interessanten Verwicklungen mehr zu sagen. Der Typus Trübner hätte dem sezessionistischen Grundgedanken vielleicht mehr entsprochen: wie ja auch, parallel genommen, der Berliner Sezession einzig der Typus Liebermann entsprach. Genug, Trübner war durch



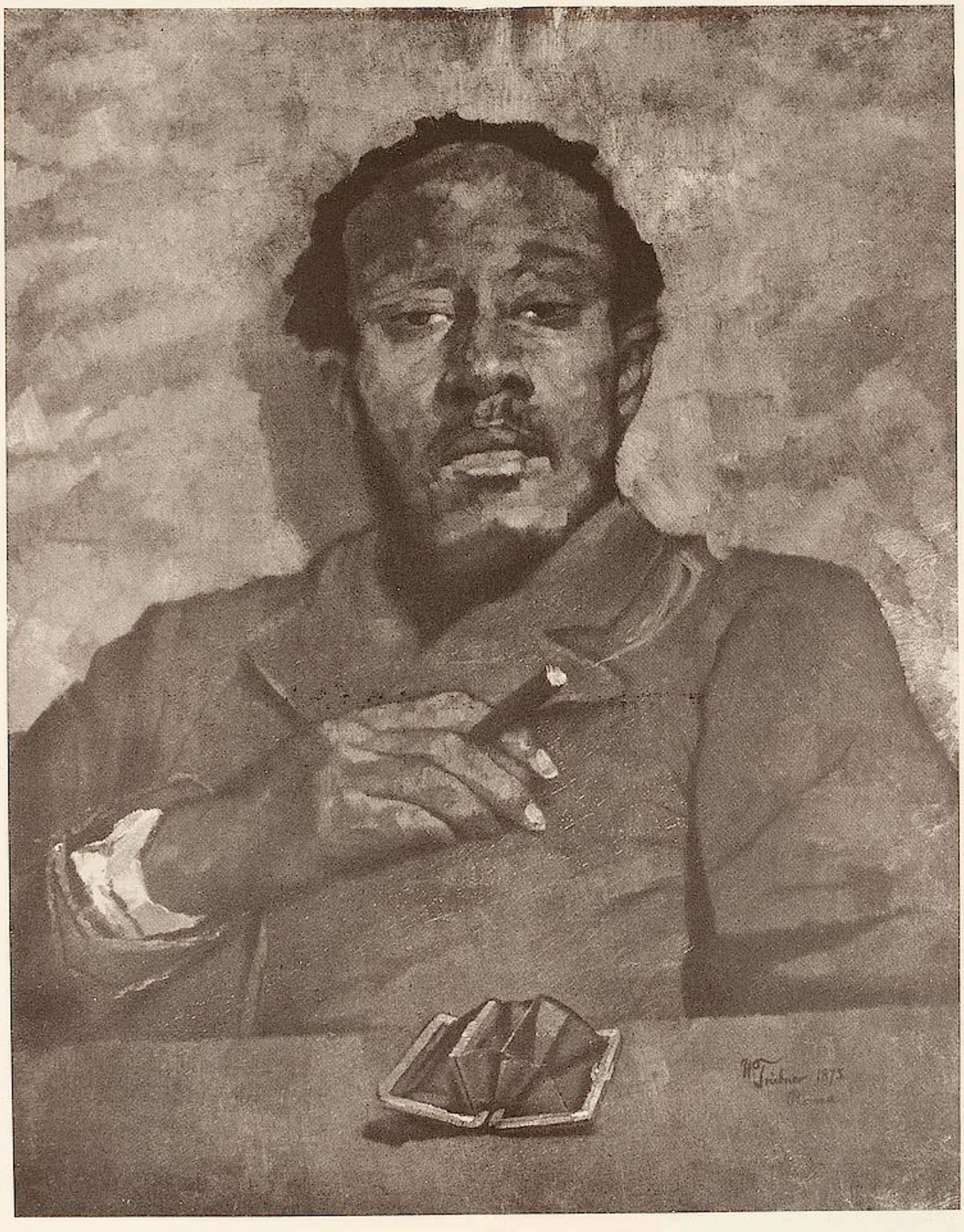
WILHELM TRÜBNER, BLONDES MÄDCHEN
PRIVATBESITZ

diese vorläufige Ausschaltung seiner Persönlichkeit verletzt, die doch die Münchener Bewegung genau so lebhaft gefördert hatte wie etwa Uhde oder Piglhein oder Habermann. Zwar um das Publikum hatte er sich wenig oder gar nicht gekümmert; aber er hatte sich doch immer als einen Maler für Maler ansehen können und erlebte nun, dass in seinem eigenen Boot kleinere oder nachgewachsene Begabungen sich anschickten, ihm, dem alten Pionier, Rang und Raum streitig zu machen. Wobei er allerdings vergass, dass ein für seine Kunst unfruchtbares, man möchte fast sagen: tragisches Jahrzehnt hinter ihm lag, in dessen Verlauf andere, dem Zeitgeist entschlossener dienende Kunstgesinnungen und -ideale aufgekommen waren. Wenn irgendwo, so gilt in der Kunstübung das Wort: früheres Verdienst veraltet schnell. Erst wenn der vergessene oder vernachlässigte Künstler, nach mancherlei Verzögerungen des Aufstiegs, einen neuen Gipfel erreicht hat (diesmal wahrhaft einen Gipfel, fern vom Atelier, einen Gipfel, auf dem eine unsichtbare Hand dem Künstler alle Herrlichkeiten der Welt zeigte), — erst dann giebt es einen neuen Überblick über den schon entrückten Glanz einer vergangenen Epoche. Überblick und Feststellung eines inneren Zusammenhangs. Genug, durch den Münchener Vorfall (der sich übrigens still hinter den Kulissen abspielte) verankerte sich gleichsam Trübners Indignation. Aber da Trübner bon garçon ist, da er nicht nur seine Freuden, sondern auch seine Leiden kalt zu geniessen pflegt, so brachte er es keineswegs zu Angriffen

WILHELM TRÜBNER, WEIBLICHER KOPF
PRIVATBESITZ

auf all die kollegialen (lies nicht: kongenialen) Malergeister, sondern nur zu allgemeineren, von Witz und Bonhommie neutralisierten Zeit- und Vorzeitbetrachtungen. Die Schriftchen lesen sich heut in dem Buche, das zwei Fremdwörter im kurzen Titel trägt, recht angenehm (W.T., Personalien und Prinzipien. Berlin, B. Cassirer. 211 S.)

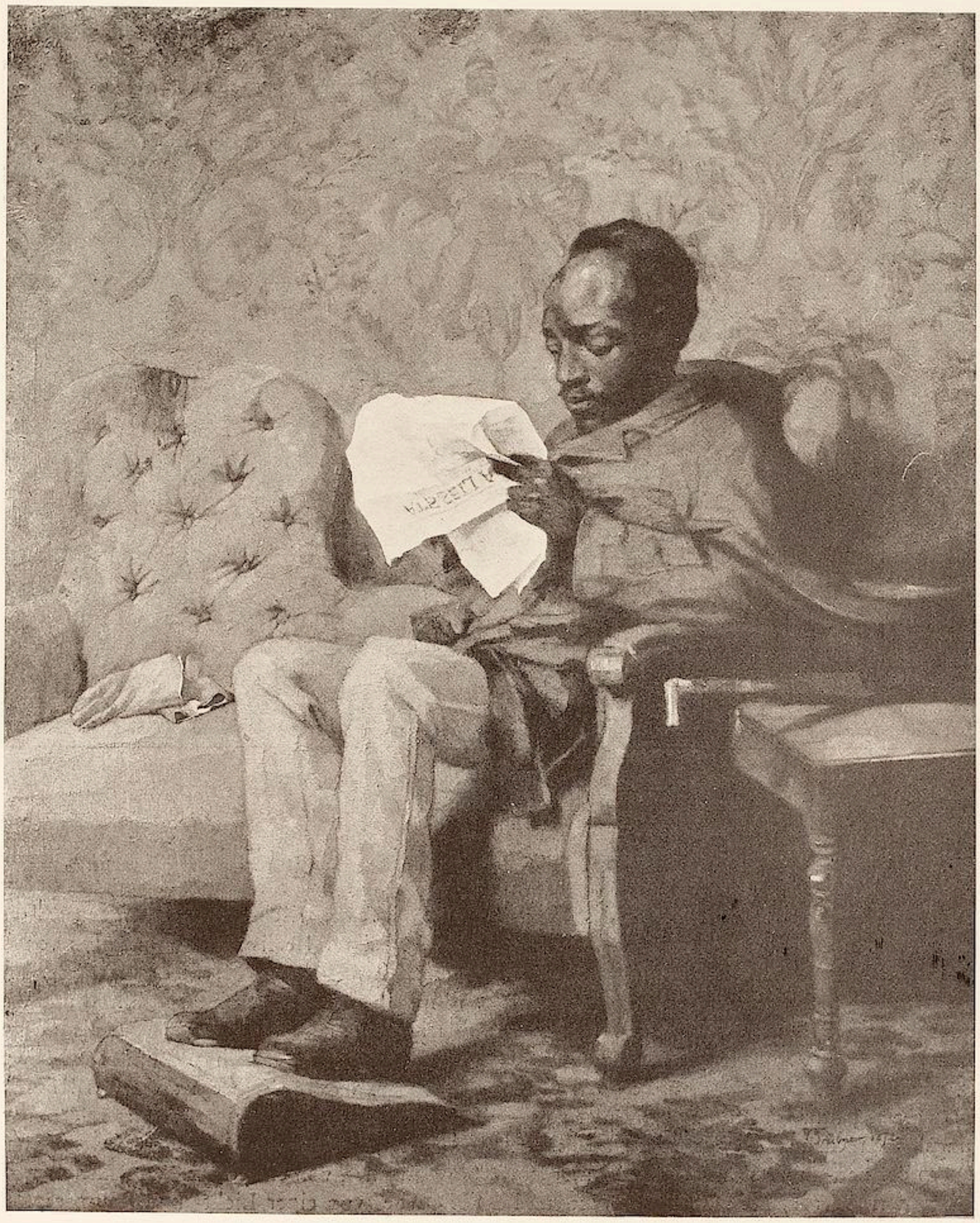
Leibl, der junge Thoma, Trübner, Habermann — das ist die klassische Vertretung des Münchener Ölbildes. Das ist die verdienstreiche Malergesinnung, die das Genre zerschlug und den Weg in das Leben suchte. Sie hatten alle ihren Sturm und Drang, nur Trübner nicht. Es lag ihm im Blute, die Dinge an sich herankommen zu lassen. Die Dinge und die Natur. Für ungestüme Werbungen war er nie zu haben. Ein gutes Auge, eine empfindliche Aufnahmefähigkeit, ein gefestigter, nach allen Seiten aufmerksamer Kunstverstand liessen ihn rasch und naiv ergreifen, was für ihn das Richtige war. Mit dem Experimentieren hat er sich auch in grünender Jugend nicht viel abgegeben: entschlossen ersetzt er Karlsruhe durch München, Lindenschmit und Diez durch Canon, Canon durch Leibl. Nur einmal ging sein ruhiges Wesen soweit aus den Fugen, dass er auf kurzer Weltflucht Sammlung suchen musste: als er 1869 auf der grossen internationalen Ausstellung Courbet sah: diese geniale Synthese von höchster Altmeisterkunst und dem zeitbewegenden Realitätstrieb hatte er für unmöglich gehalten. Aber er wusste nicht den wahren Weg zu Courbet, trotz Thomas aufrichtigen Courbetver-



WILHELM TRÜBNER. KASSENSTURZ

herrlichungen und Courbetnachahmungen, die auf Victor Müller zurückzuführen waren; Trübner fand den Weg in dem entscheidenden Bernrieder Monat durch Leibl, der inzwischen Courbets leuchtenden Spuren nach Paris gefolgt war, um sich dort in der Erkenntnis und im Glauben zu stärken und sich so für die kommenden Kämpfe in der Heimat zu rüsten. Man hat an den geschmackvollen und delikaten Farbenharmonien, die Trübner von 1872 ab schuf, auch an Manet denken wollen; ja man hat sogar als eine Art Brücke zu Manet die Manen des Malers Otto Scholderer zitiert, der den französischen Neuerer dem Thoma und dem Trübner nahe gebracht habe (siehe Weizsäcker in dieser Zeitschrift V, Seite 468 und Georg Fuchs in seinem Trübnerbuche, 1908, Seite 52, das übrigens bis heute die einzige lesbare und eindringliche, vielleicht über-eindringliche Gesamtstudie geblieben ist): Scholderer nämlich war zweimal in Paris gewesen und verkehrte viel im Manet-Cönakel; er machte auch Figur auf dem Doelenstück Fantin-Latours, das den malenden Manet und seine Jüngerschaft darstellt (worüber ich an dieser Stelle vor zwei Jahren ausführlicher schrieb). Einen Manet-Einfluss durchs Ohr annehmen zu wollen, ist wirklich mehr ein jeu d'esprit. Den Münchenern von 1869 waren die beiden Manets aus der Velasquez-Epoche, „Der spanische Sänger" und „Der Philosoph", vor der imposanten Bildersendung Courbets („Landschaft bei Maizières", „Die Frau mit dem Papagei", „Die Steinklopfer", „Das Halali", „Die göttliche Tragödie") so ziemlich in den Hintergrund getreten; was sie an klassischer Tradition in Manet fanden, war überdies für ihr Gefühl im Kosmos Courbet reichlich mit enthalten. Der Maler Manet stand um 1869 an einer Schicksalswende; und von diesem verjüngten, um nicht zu sagen: umgeschaffenen Manet, der zuerst in Frage käme, hatte damals unter den Deutschen niemand eine Ahnung; Menzel und Leibl gingen in Paris an ihm vorüber; Liebermann übersah ihn, in der Erfüllungszeit der

WILHELM TRÜBNER, PFINGSTROSEN
MÜNCHEN, PINAKOTHEK



WILHELM TRÜBNER, POLITISCHE STUDIEN

WILHELM TRÜBNER, KAPELLE IM STIFT NEUBURG A. N.
NATIONALGALERIE, BERLIN

siebziger Jahre; selbst für einen hastigen Sucher wie Corinth war Manet in den achtziger Jahren, als schon die entscheidende Ausstellung der „École des Beaux-arts" stattgefunden hatte, noch eine unbekannte Grösse, von Kuehl und Skarbina gar nicht zu reden. Manet, was uns Manet werden sollte und ist, trat erst wesentlich später in den Gesichtskreis deutscher Malerpraxis. Er wurde zunächst übersprungen, und frühe Pioniere luministischer Neigungen wie Gleichen-Russwurm, Baum und Stremel knüpften voraussetzungslos an Claude Monet und an Pissarro, den Pissarro der neo-impressionistischen Manier, an. Nein, in jenen Werdejahren sind Courbet und Barbizon, das heisst Corot und Millet, die Ideale und Zielpunkte germanischer Kunstpilgerschaft gewesen.

Aber wie Manet in der Wirklichkeitskraft und -schönheit — trotz aller gewaltigen Lebensgebärde Courbets — über Courbet hinaus ging, so kam an malerischer Lebensfülle Trübner über Leibl hinaus. Dann war es wiederum Liebermann (1872, in dem Jahr Trübnerischer Offenbarungen sass er freilich, bei allem Realismus im Detail, noch in der litterarischen Richtung Munkacsys fest), der Trübner an Energie und Gehalt hinter sich liess und dauernd übertraf. Damals aber, von 1872 bis 1877, war Trübner der unbegreiflich vollkommene Malertypus, der Maler, wie ihn sich ein deutsches Künstlerhirn nur erträumen konnte. Es waren Visionen der Wirklichkeit von einer Sicherheit des Auges und Geschmackes, von einer Fülle, Weichheit und Poesie der Farbe, von einer Licht- und Raumempfindung, die man in Deutschland als etwas Zauberhaftes anstaunen musste. In einem psychologischen Augenblick war Trübner gekommen. Die grosse, schöne Sinnlichkeit Courbets hatte sich neu erfüllt in einer Menschendarstellung, die von so persönlicher Stärke war, trotz aller technischen Mittlerschaft Courbets.

WILHELM TRÜBNER, HOF IM STIFT NEUBURG A. N.
KUNSTHALLE, MANNHEIM

Zugleich hatte sie sich, in deutschem Sinne, simplifiziert. Das letzte von manifestierenden Gebärden, von Illustrationsschlacken war abgestreift; zart rieselte und schwebte silbergrauliches oder bräunlich verschwebendes Licht germanischen Helldunkels: die Harmonie setzt ein in tiefen Lichtnuancen und empfängt allmählich Untertöne von blonder Helligkeit. Und dann diese Gesammeltheit, Einheitlichkeit, so dass das Bild ein wahres Abbild der Natur wurde. Und diese Schlichtheit und Unauffälligkeit, auch im Selbstporträt, wo doch die meisten Maler die Situation günstig auszunutzen suchen. Emil Heilbut schrieb („Kunst und Künstler" I, Seite 16) sehr fein: „Trübners Selbstbildnis könnte gerade von einem andern gemalt sein, — so unbefangen ist es gesehen, so lebensvoll. Nichts in diesem Bilde lässt vermuten, dass es etwa um des Tones willen oder um der Altmeisterlichkeit willen entstanden sei." Das ist es: Unmittelbarkeit des Naturempfindens, Naivetät des Malergewissens.

Diese reine summarische Malerei, in der ein ungewöhnlicher Künstler seinem eigenen Ich bis zum letzten Pinselstrich treu blieb, musste die Widerstände von Schule und Publikum erregen. In der Periode, da Menzel die „flüchtigen", als Vorboten des Impressionismus geltenden Wirklichkeitsgesichte schuf, die in seinem Lebenswerk vielleicht das dauernd Schöpferische vorstellen, war er ungekannt oder missachtet und ausgetilgt; bei Leibl war der Realist der Einzelheit vergöttert, der Realist des Eindrucks verfemt; Degas war so lange ein geschätzter und von den Ausstellungsjuroren unbehelligter Maler, als er seine sehr deutlichen, zeichnerisch sichtbar gegründeten, mit altmeisterlichen Allüren umkleideten Figuren und Szenen malte; als er aber dem „à-peu-près" huldigte, das heisst als er seine breiten, weichen, flüssigen, flockigen, mit der Magie der Edelsteine wetteifernden Wunder schuf, in denen die Zeichnung dem inneren Gesetz der Farbe diente („je ne pouvais jamais dessiner sans la couleur",

WILHELM TRÜBNER, LANDHAUS KNORR AM STARNBERGERSEE
PRIVATBESITZ

sagte Monet), da traf auch ihn das Wutgeheul des Künstler- und Kunstpöbels, das jene ersten Impressionisten zu Paaren trieb. Warum sollte Trübner vor diesen Grössten etwas voraus haben? Ich habe mir das Vergnügen gemacht, in den alten „Fachkritiken", zumal der „Zeitschrift für bildende Kunst", die Urteile oder Todesurteile zu überlesen, die den jugendlichen Trübner und neben ihm auch Leibl und Thoma trafen. Es verlohnt sich nicht, sie zu zitieren; sie stimmen fast wörtlich mit dem krampfhaften Markthallengeschimpf der gleichzeitigen Pariser Neuererhetze überein; der spezielle Wortschatz der Kunstbefehder ist ja doch in allen Ländern derselbe. Das einzig Versöhnliche ist, dass dieses Volk selbst nicht ahnt, über welchem Abgrund der Blamage es schwebt, in dem Augenblicke, da es seinen Geifer zu Papier bringt. . . .

In zwei Kabinetten des Berliner Glaspalastes hatten einmal Leibl, Thoma, Trübner neben einander ausgestellt. Standpunkt von 1895: es tritt deutlich hervor, was die drei sich untereinander verdanken, was jeder sich selbst verdankt. Trübner war wesentlich nur mit Bildern der ersten und mittleren Epoche vertreten: man wusste, dass er neue Bahnen wandle, bekam aber zunächst nicht viel davon zu sehen. Leibl erscheint als ein ziemlich vielseitiger Künstler; er hat eine grosse Energie der Arbeit, aber er hat doch sein Bestes in der Bauernschilderung und im Porträt gegeben. Der Landschaft konnte er sich nie recht anfreunden. Hier war Trübner, sein Schützling, glücklicher, wie auch Thoma, der Bürgerpoet, glücklicher war. Leibls ganze Art ist Porträtkunst, seine Bauern sind Porträts, seine Stadtmenschen sind Porträts, seine Intérieurs sind Porträts, selbst seine Betschemel und Kleiderstoffe sind Porträts. Er hat die ungeheure Geduld des einsam Arbeitenden. An so aufrichtigem, objektivem Studium der Natur hatte er seine hohe stille Freude, ja seine Leidenschaft. Er hat kein Schönheitsbedürfnis, nur ein Interesse. In seinen Anschauungskreisen ist er völlig heimisch; er lebt, wie Millet, dauernd auf dem Lande und kennt, wie Millet, seine Leute aus dem Grund ihrer Art. Trübner und Thoma aber gönnen ihrem Blicke

WILHELM TRÜBNER, HEIDELBERG

weitere Kreise: Thoma lebt in wonnigen, sonnigen Gedanken- und Gefühlswelten (die Gedankenwelt wiegt vor), Trübner in der grossen Welt des modernen Menschen, aus der er allerdings zeitweilig in landschaftliche Einsamkeit flieht, wie der übersättigte Gourmet oft Sehnsucht nach einem Butterbrot hat. Es ist falsch, Trübners Kunst als Einsiedlerkunst anzusprechen. Wäre er gewesen wie Spitzweg und Menzel und Leibl, ganz „auf sich zurückgeworfen", so hätte er nach dem ersten, stolzen Aufflammen seiner schöpferischen Fähigkeiten Anschluss und stille, einheitliche Fortentwicklung gefunden. So aber blieb er stehen, stürzte sich in Velleitäten und opferte (was er in seinen Schriften dem Freunde Thoma so sehr verdacht hat) selbst dem „populären" Kunstgeist. Natürlich, — sein mit festen Wurzeln im Realismus verankertes Talent schlägt dann und wann wieder durch: in Hunde-„Bildnissen" von intensiver Lebendigkeit, in der „Wachtparade", einem figurenreichen Bewegungsbild voll heller Verbundenheit, in englischen kühl-eleganten Strassenlandschaften, in den Studienköpfen nach der lieblich-sündhaften Toni Reiser, die manche von uns kannten.

Aber im allgemeinen war es eine tote Zeit, da Trübner sich in den Phantasiebereich des klassischen Altertums, der antiken Mythologie und germanischen Sage, der weltlitterarischen Dramatik und Epik und in Geschichtsklitterungen entführen liess, dem Modegeschmack zuliebe. Man buche dieses wankende, schwankende Zwischenspiel der Versuche nicht als „Monumentalität" auf dem Konto seiner Grösse. Und vor allem: man rede nicht von einem notwendigen Feuerbachnachhall, von Delacroixeingebungen. Litterarisch entzündete Ekstasen, gelehrter Esprit, Versenkung ins Metaphysische und Mystische lagen diesem Künstler, der von einem gütigen Schicksal zu intimer Malerschaft vorausbestimmt war, durchaus nicht. Nur eine Art von Phantasie eignete ihm: die malerische Erfindungsgabe, die farbige Visionsfähigkeit. Die Gründe der seltsamen Erscheinung liegen einem, der, etwas wie ein lebendiger Zeuge jener Tage ist, so ziemlich klar: die Trübungen und Ablenkungen in einer wichtigen Epoche, da Lieber-

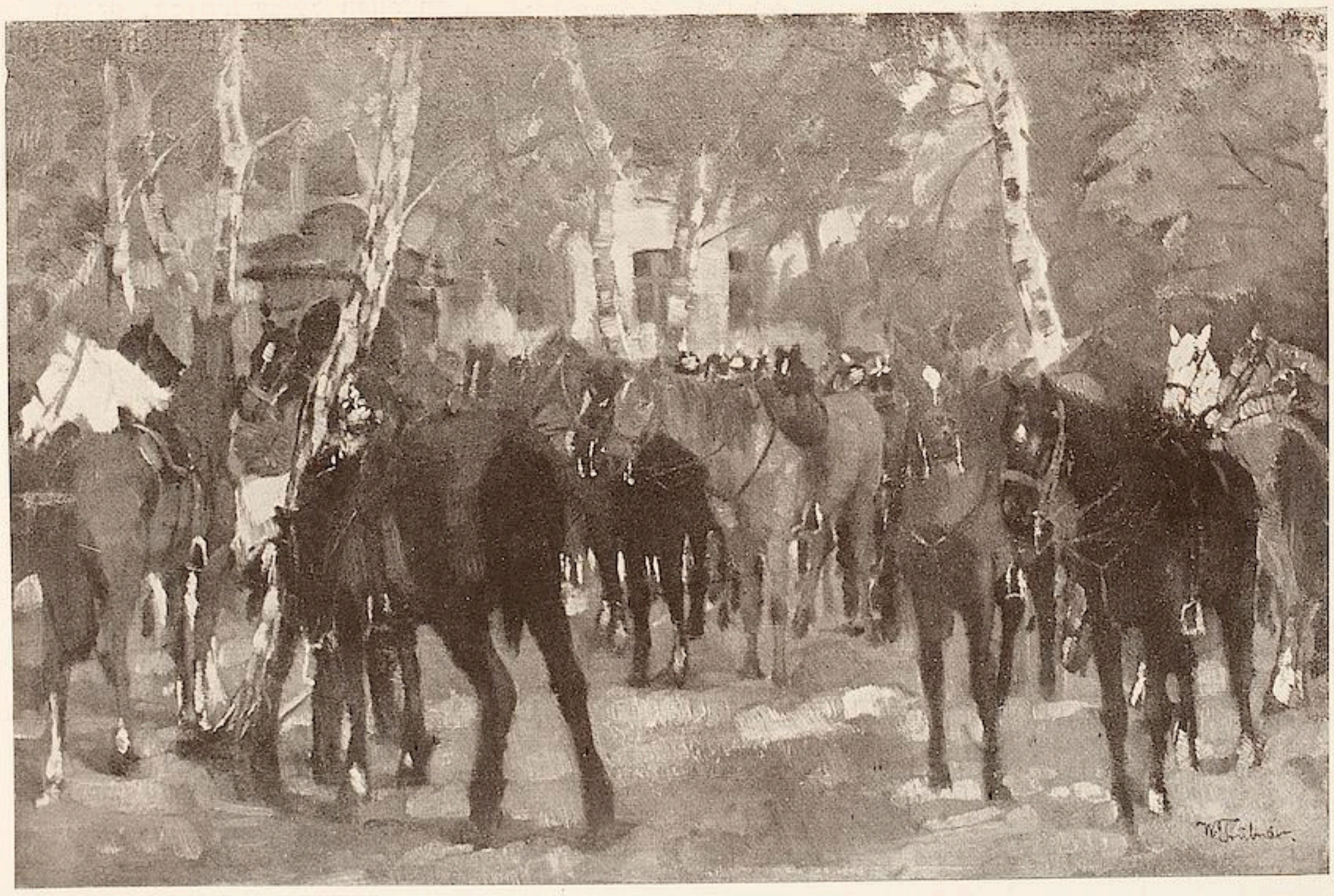
WILHELM TRÜBNER, WALDINNERES

mann und Uhde das wurden, was sie sind, entstanden auf, man möchte fast sagen: sozialem Wege. Trübner schwamm damals im Strom der grossen Welt und Gesellschaft, und München war um jene Zeiten von eitel Wagnerei erfüllt. Starke Freundschaften verknüpften Trübner mit dem Operntheater. Hoher Stil, die Gebärde des grossen Gefühls wurden verlangt. Es war eine überschwengliche Reaktion gegen den Schildageist, der ein Jahrzehnt zuvor mit den Bemühungen Wagners so unglimpflich in München verfahren war und den Meister nach Bayreuth verjagt hatte. Auch das Wagnertum sollte eine Art repräsentativer Malerei haben. Von so krampfhaften Stimmungen nun wurde Trübner freiwillig-unfreiwillig fortgeführt zur artistischen Beschäftigung mit Lapithen, Giganten, Amazonen, Kentauren, Okeaniden, wilden Jagden, mit Prometheus, mit dantesken Höllengeistern, mit shakespeareschen und goetheschen Dämonenweibern, — zu einer Idealkunst, der seine malerische Ausdrucksfähigkeit im Innersten widerstrebte. Bruckstücke eines Werkes, das aus künstlichen Lungen atmete, wenn ihm nicht überhaupt der Atem ausging. Dieses neo-romantische Kapitel könnte die Aufschrift tragen: „Ikarus".

Während ein Thoma kritiklos dem Herrendienst Wahnfrieds verfiel, so sollte für Trübner der Tag, da der erfrischte und erfrischende Hauch malerischen Lebens ihm wieder entgegenschlug, nicht fern sein. Die Neugeburt geschah, wie so oft im Dasein der Künstler, durch die Landschaft. Einen Landschaftsstil von Eigenart und grosser Schönheit hatte er schon einmal, in seiner Jugend, gehabt. Als er zur Kunst erwachte, da wirkte auch auf ihn suggestiv die Malbarkeit des

lyrisch holden, wie episch herben Neckarlandes, in das er hineingeboren wurde. Dann kam er unter den Einfluss des Stimmungszaubers, der sich aus den Waldgeländen und Wiesenfernen Fontainebleaus über die europäische Malerei verbreitete. Corot war ihm nahe gerückt nicht nur durch Originale, die er sah, auch durch den Niederschlag, den alte Magier in der Arbeit der Frankfurter Barbizonpilger und vor allem im Werk von Adolf Lier, dem Münchener Apostel des paysage intime, zurückgelassen hatte. Selbst der indirekt beeinflusste Spitzweg wäre zu nennen. Aber vor allem Lier, dieser allerfeinste Stimmungskünstler, dessen Farbe einen so merkwürdig sonoren Klang, eine so zarte Fülle und Transparenz hatte, auch von Constable-Einflüssen her, die er in England aufgenomhatte. 1869 stiftete Lier in München eine Landschafterschule, die aber vier Jahre später schon wieder aufgelöst wurde, da auch Lier zu den Verkannten gehörte. Ein Künstler von starkem Wuchse; eine ganze Malergeneration konnte sich von ihm nähren. Entdeckungsfreudige Kameraden von der Kunstkritik, hier bietet sich eine Art Sendung dar! Ohne Zweifel hat Trübner ebenfalls von Lier gelernt. Die deutsche Landschaftsmalerei gelangt aus der theoretischen Auffassung ins warme Leben. Als ich oben vom klassischen Münchener Bilde sprach, zu dessen glänzenden Vertretern Trübner gehört, waren meine Gedanken auch bei Lier. In den schwebend-festen Rhythmus dieser deutschen Landschaftspoesie tritt Trübner ein, bewusst und klar, mit ruhig beobachtendem, warm fühlendem Malersinn. Er entdeckt sein Bayern für sich. Er malt Waldeinsamkeiten, er malt die Seen mit ihren buschumfriedeten Inseln, ihren weissen Schlössern und Klosterbauten; er malt Lichtungen in der Nähe der Gewässer, wo Holzfäller helle mächtige Baumstämme bearbeiten. Alles mit grosser Innigkeit und Klarheit des Naturempfindens, mit liebender Vertiefung in die Gegenständlichkeit, in prachtvoll einfachem, lockerem, grossem Gesamtton.

Zu diesem Jugendglück nun wandte Trübner sich im Beginn der neunziger Jahre zurück. „Se refaire une virginité“ heisst das wohl. Doch das erneute Studium im Freien lehrt ihn den malerischen Ausgangspunkt wechseln. Als oberstes Gesetz hängt jetzt über ihm die inzwischen durchgedrungene Lichtbotschaft: die unablässige Wanderung, der



WILHELM TRÜBNER, ABGESESSENE KAVALLERIE
PRIVATBESITZ

dauernde Abstufungs- und Umfärbungs- und Umwertungsdrang der Helle. Er hat jetzt die Sonne in seine Kunst gebracht, oder besser: seine Kunst in die Sonne. Er treibt optisches Naturstudium. Er geht den Schwingungen des Lichtes nach, der farbigen Wirkung der Atmosphäre auf die Masse der Körperlichen, und vollendet seine Werke fast ganz im Freien. Allmählich gelangt er in den Vollbesitz impressionistischer Mittel, ohne sich französische Rezepte unmittelbar anzueignen. Er huldigt weder der farbigen Form des Claude Monet, noch den Teilungsgrundsätzen der Seuratschule, noch lehnt er sich an die Technik Cézannes oder van Goghs an. Es ist eigentlich die immanente Trübnerform: die sehr breiten, wohlklingenden Farbenflächen, nur lichter, beschwingter, duftiger, durchsichtiger, jauchzender und, wo möglich, noch charmanter. Auf den Ausstellungen der letzten zwei Jahrzehnte gehörten in der malerischen Haltung diese Bilderreihen zum besten Pleinair, jenem, das uns die deutsche Landschaft neu schenkte.

In die Knochen des alten Wanderers kommt erhöhte Lebendigkeit. Bald sieht ihn Heidelberg, bald Seeon oder die Fraueninsel, bald der Odenwald, bald der Taunus und sehr häufig Hemsbach bei Weinheim. Er vernachlässigt das Figürliche nicht; aber nun tritt es gleichsam in einen kosmischen Zusammenhang mit der landschaftlichen Natur: ob er nun Soldaten sieht bei ihren sommerlichen Übungen und die schweren Körper der Pferde, die in Luft und Licht sich baden; ob ihn die blaue Herrlichkeit eines bayerischen Postillons zu lustiger Analyse reizt; ob er dem Problem luministischer Reiterporträts nähertritt. Trübner ist nun ganz der Maler persönlich empfundener Wirklichkeiten; und er gelangt dahin, wo der malerische Instinkt etwas Rätselhaftes und Mystisches wird: mit dem Abbild der Natur drückt sich zugleich ihr au-delà, ihr innerstes Walten aus. Durch den Impressionismus empfängt Trübners Lebenswerk seine höchste Qualität und seine — Monumentalität.

Ich bekenne: diese hochtönende Schlussperiode ist mir das liebste. Trübners Werk dokumentiert und versinnbildlicht hier unsere Überzeugung: die Malerei wird naturalistisch sein oder sie wird gar nicht sein. Über das Wortzeichen „Naturalismus“ haben wir uns doch verständigt? Naturalismus ist nicht Abschrift der Natur — so etwas giebt es nicht oder nur bei versuchenden Stümpern. Es ist vielmehr: die reine und wahre Projizierung der Natur auf ein Malertemperament. Gleichgültigkeit des Gegenständlichen und Stofflichen; Bedingungslosigkeit in der Fühlungnahme mit der Wirklichkeit — aber Schönheit in allen Spiegelungen, deren das Malergenie fähig ist. In der Umkehrung gilt Schillers Wort:

„Was wir als Wahrheit dort empfunden,
Wird uns als Schönheit hier entgegengehn.“

WILHELM TRÜBNER, AMAZONENSCHLACHT. ZEICHNUNG

LODEWIJK SCHELFHOUT, CHRISTUS

WILHELM BODE

VON

KARL SCHEFFLER

Am 10. Dezember hat Wilhelm Bode seinen siebenzigsten Geburtstag gefeiert: geadelt, als Exzellenz und Generaldirektor der Museen in Berlin – dicht umgeben von Bewunderern, Freunden, Schmeichlern und Feinden — als Zielpunkt laut rühmender und leise scheltender Worte. Dieser merkwürdige Mann versteht es noch in seinem siebenzigsten Lebensjahre, die Gemüter durch seine blosse Gegenwart zu erregen. Wie es denn recht eigentlich von je das Talent und die Sendung Bodes gewesen ist, die Menschen kraft seines Temperaments in Bewegung zu setzen. In Bewegung zu setzen für eine Aufgabe der künstlerischen Kultur.

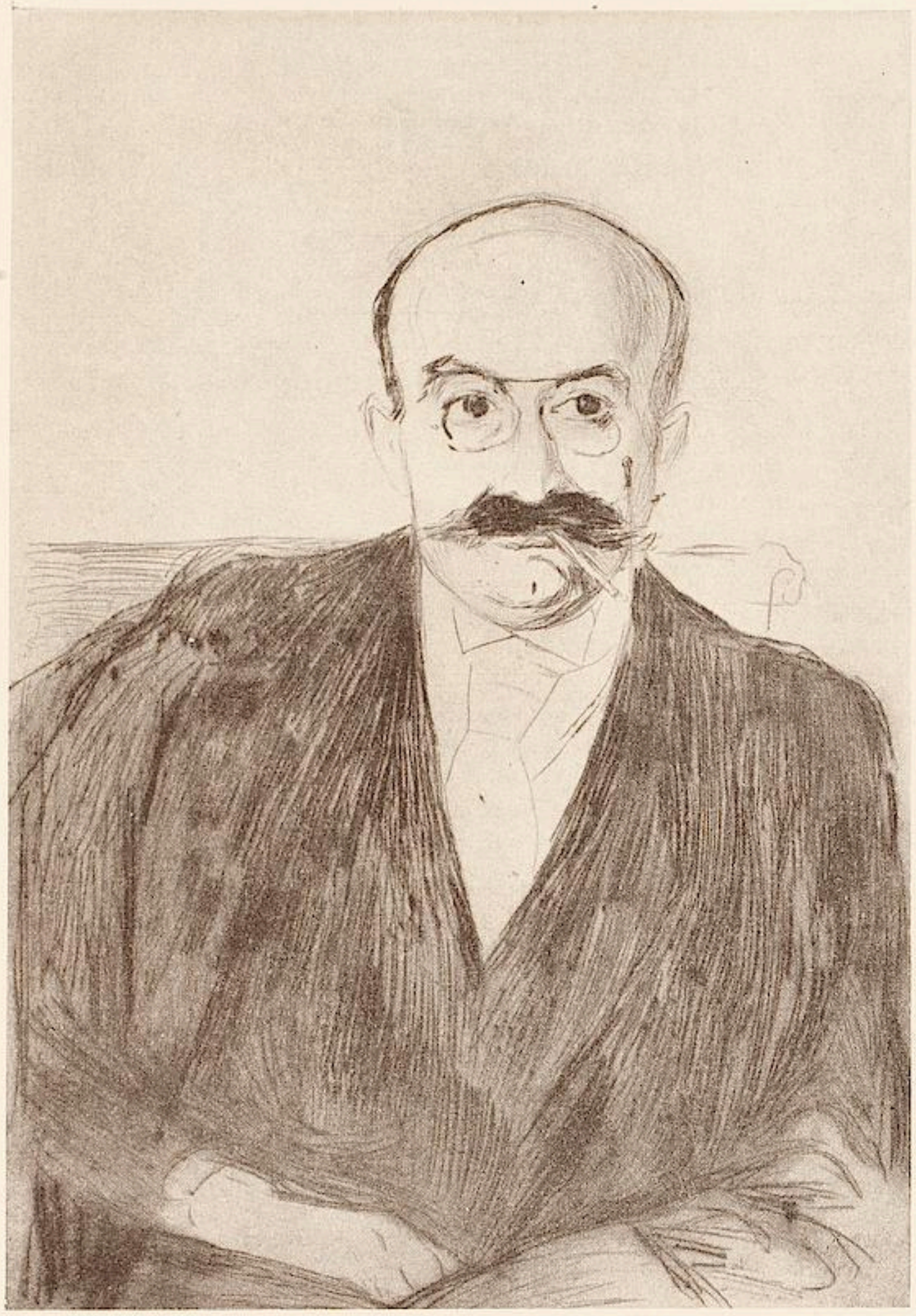
Dieses rasche Naturell, das noch heute mehr vom Jüngling als vom Patriarchen hat, war berufen, die notwendige Entwicklung unseres Museumswesens in ein persönliches Lebenswerk zu verwandeln. Bevor er kam, wurden die Museen entweder bürokratisch verwaltet, oder es stand an leitender Stelle ein Hofmaler im Nebenamt. Bode erst hat endgültig aus den königlichen Kunstkammern und fürstlichen Sammlungen einen Volksbesitz grosser Art gemacht und gezeigt, was Museen als Staatsinstitute für eine Bedeutung erlangen können. Er hat die Berliner Bildersammlung so vergrössert, dass sie eines eigenen Museums bedarf, er hat mit der Abteilung der italienischen Kleinplastiken ein neues Sammelgebiet erschlossen, er hat den Plan eines ostasiatischen Museums und einer islamischen Sammlung verwirklicht, er hat die Grundlage für ein Museum deutscher Kunst gelegt, kurz, seine organisatorische Sammlerarbeit hat so sehr den verfügbaren Raum gesprengt, dass unter seinem Regiment das freie Gelände der Museumsinsel bis auf den letzten Quadratmeter mit neuen Museumsgebäuden bebaut worden ist oder jetzt bebaut wird. Um die komplizierten und kostspieligen Pläne auszuführen,

bedurfte Bode, bei dem immerhin schmalen preussischen Budget, unbedingt die Hilfe des Privatkapitals. Er hat sie sich zu verschaffen gewusst: er gründete den Kaiser-Friedrich-Museumsverein und förderte damit nicht nur seine Pläne, sondern gab auch den Anstoss zu einem neuen, lebendigen Kunstinteresse in der Hauptstadt. Anfangs mögen bei den reichen Männern, die Bode zum Sammeln angeregt hat, unkünstlerische Motive das Übergewicht gehabt haben; es wuchs aber ihre Passion für die Sache in demselben Maasse, wie der junge Sammeleifer Erfolg hatte und wie Bode sie an sein Museum, das heisst an ein grosses allgemeines Interesse zu knüpfen wusste. Bode sagte sich richtig, es könne ihm, oder, was ihm dasselbe war, seinen Museen nur nützlich sein, wenn das Interesse und Verständnis für Kunst sich fort und fort hebt. Darum schuf er eine ausgebreitete Gilde von Kunstliebhabern; und wurde wie von selbst der Berater fast aller Sammler alter Kunst. Zuerst in Berlin, dann aber auch, als sein Ruf wuchs, in ganz Europa und sogar in Amerika. Dieses brachte ihn mit dem Kunsthandel in Berührung und er scheute sich keinen Augenblick, mit den internationalen Kunsthändlern und ihrem Anhang in Verbindung zu treten, so gefährlich es werden kann. Gefahren hat Bode nie gescheut, vorsichtig war er niemals, das Museumsgeschäft betrieb er, wo es nötig war, wie ein amerikanischer Trustmagnat. Ohne den Kunsthandel waren seine Pläne in dem Tempo, das er einschlug, gar nicht zu realisieren. Auf dem Kunstmarkt vervollständigte er seine ungemeine „Warenkenntnis", er lernte dort bis zur Virtuosität die Praxis des Bewertens, Entdeckens und Kaufens. Er lernte den Konkurrenten besiegen. Dabei verstand er es sich die Händler zu verpflichten. Nicht nur indem er ihnen gute Kunden zuführte, sondern auch indem er die grossen Versteigerungen unterstützte, den Auktionskatalogen Vorworte schrieb oder von Mitarbeitern schreiben liess und sich — das heisst immer wieder: den Museen — anstatt eines Honorars die ihm wichtigsten Kunstwerke der betreffenden Sammlungen schenken liess. Die Zielpunkte für Bodes Interesse waren immer „seine" Museen; deren Bestand wurde unaufhörlich vermehrt durch die Gaben des Kunsthandels, durch Geschenke und Darleihung ganzer Sammlungen seitens der Vereinsmitglieder, nicht zuletzt durch Bodes eigene Geschenke glücklich entdeckter, seltener Stücke und endlich durch die Ankäufe aus den zur Verfügung stehenden Fonds. Tauchte irgendwo ein Kunstwerk auf, das Bode glaubte haben zu müssen, so war er wie ein Detektiv dahinter her, so bot er alle Mittel auf, um es zu erlangen. Und hierin war er so unermüdlich, dass der Besitz der Museen in wenigen Jahrzehnten quantitativ und qualitativ in einer fast unwahrscheinlichen Weise zugenommen hat, dass aus dürftigen Provinzsammlungen repräsentative reichshauptstädtische Museen geworden sind.

Zugleich verstand Bode es, sich die rechten Helfer zu wählen und ihrer Arbeitskraft sein stürmisches Tempo mitzuteilen. Als Kunstgelehrter ist er etwas wie der Gründer einer neuen Schule geworden. Die Bedeutung dieser Schule besteht darin, dass sie die Kunstforschung streng auf Sachlichkeit, auf Quellenforschung stellt und von der Gefühlskennerschaft nicht viel wissen will, dass sie methodisch von Thatsache zu Thatsache, und von den Thatsachenreihen zu beweisbaren Ergebnissen gelangt. Es wird gewissermassen ein Indizienbeweis geführt — um mit diesem Wort auch an die Herkunft Bodes aus der Rechtswissenschaft zu erinnern —, es beruht die Art der Forschung auf genialischer Gedächtnisarbeit und Assoziationsfähigkeit. Bei Bode wird diese Objektivität getragen von einer starken Leidenschaft für die Kunst, von einem im einzelnen zuweilen zwar eigensinnig irrenden, im ganzen aber stets auf das Echte gerichteten Sinn. Nach einer Seite wenigsten hat Bode mit seiner leidenschaftlichen Objektivität neues Licht und neue Sicherheit in die Forschung gebracht. Auf vielen Gebieten. Die Welt der italienischen Kleinplastik hat er, der geistige Schüler Jakob Burckhardts und der Bearbeiter von dessen „Cicerone", der Kunstgeschichte erst recht entdeckt; die Apothekertöpfe der Renaissance sind durch ihn Sammelobjekte geworden, Franz Hals ist durch seine Arbeiten erst recht als Genie legitimiert worden, die holländischen Kleinmeister hat er populär gemacht und Rembrandts Gestalt und Lebenswerk haben durch ihn feste Umrisse bekommen. Heute ist es ja nicht eben schwer im Sinne Bodes zu arbeiten; als er aber hervortrat, stand er mit seinen Plänen und Entwürfen praktischer und theoretischer Natur fast allein.

Da sein Kunstinteresse nicht abstrakt, sondern lebendig war, machte es auch vor der modernen Kunst nicht halt. Über wichtige Erscheinungen des Tages schrieb er, wo immer er sich angeregt fühlte. Auch hierin war er ein Neuerer. Als Kunstgelehrter und Museumsdirektor liess er seine Stimme im Streit der Meinungen hören. Nicht eben schüchtern. Wenn es ihm nötig schien, wählte er den Angriff als beste Form der Verteidigung. Ganz spontan trat er — an dieser Stelle — für Liebermann ein und nannte ihn den deutschesten unter den lebenden Malern, wodurch er sich heftiger Befehdung aussetzte. Rauh wendet er sich noch jetzt gegen die Jüngsten und nichts hält ihn ab zu sagen, was er sagen will. Früh hat er die Bedeutung der Presse erkannt und hat sich ihrer bedient wie ein in der hohen Politik heimischer Journalist; unbedenklich setzt er das Prestige seines Namens ein, wenn er Kunstpolitik treibt. Zuweilen ist er bis zur Grenze des Erlaubten gegangen; immer aber hat er nur wirken wollen für seine Lebensarbeit. Der soll und muss alles dienen — für sie setzt er seine ganze Persönlichkeit ein, mit allen ihren Vorzügen und Schwächen.

Diese Persönlichkeit ist ganz die eines für den Erfolg Geborenen. Bode ist eine der bestimmtesten Erscheinungen in unserer, dem Gesamtwillen nach



EDVARD MUNCH, DR. A. RADIERUNG
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN)

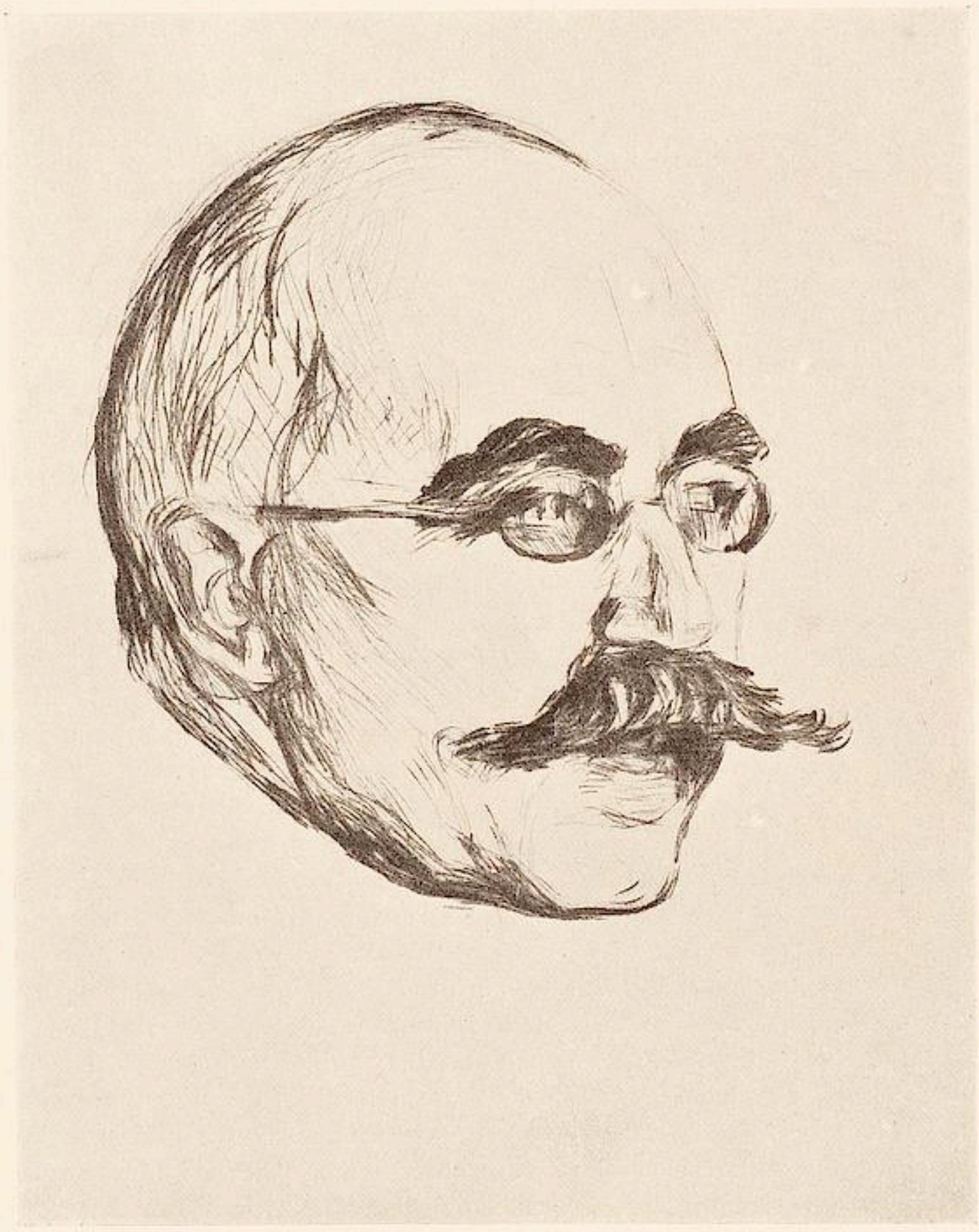
bedeutenden, an Charakterköpfen aber armen Zeit. Er gehört noch der vorigen Generation an, jenem Geschlecht willensstarker, noch nicht nervös verfeinerter, ganz unsentimentaler Emporkömmlinge, die nach 1870 dem neuen Deutschland das Gesicht gegeben haben. Er ist innerhalb der Kunstwissenschaft ein praktischer Organisator, ein Realpolitiker der Kunst, er ist etwas wie ein Bismarck des Museums. Um seine Gestalt ist noch viel von der Stimmung der Gründerzeit. In seinem Wesen verbindet sich preussische Methodik mit amerikanischer Kühnheit. Mit ihm ist ein neuer Typus des Galerieleiters aufgetaucht, durch ihn ist in das Museumswesen etwas Unternehmerhaftes gekommen. Ja, sogar etwas Sensationelles. Aber auch eine Arbeitskraft grossen Ziels, die in Jahrzehnten leistet, wozu es sonst eines Jahrhunderts bedurfte. Dieser Mann mit dem Falkenprofil hat zweifellos ein persönliches Regiment eingeführt und hat seinen Willen rechthaberisch so stark geltend gemacht, dass er seine Hand eigentlich in allen deutschen Museen irgendwie hat. Dieser Zustand musste naturgemäss viele Missstände zeitigen; wägte man aber gerecht ab, so überwiegt der Wert der schöpferischen Arbeit bei weitem, weil Bode immer doch die Sache meint, auch dann, wenn seine Person sie zeitweilig ganz zu verdecken scheint. Fehler drastischer Art konnten nicht ausbleiben, und die von der rücksichtslosen Art des Generalgewaltigen Verletzten liessen keinen dieser Fehler ungerügt hingehen. Das hat wieder und wieder zu Polemiken geführt, in denen Bode nicht eben immer eine gute Figur gemacht hat, und die ihm doch nicht geschadet haben, eben weil er letzten Endes etwas Überpersönliches wollte. Bode ist Autokrat geworden, er musste es wohl werden und er hat in reichem Maasse die Fehler der starken Männer. Nur wenige Aufrechte halten es in seiner Nähe heute noch aus; zu seinen Gegnern gehören die Besten. Aber bei alledem ist er eine Prachtgestalt in seiner Art. Nie hat es eine merkwürdigere Exzellenz gegeben!

Die Generation, die nach Bode gekommen ist, sieht anders aus. Ihr fehlt der starke, rücksichtslose Wille; dafür hat sie feinere Nerven und ein gebildetes Gefühlsurteil, ästhetisches Interesse und Liebe zum einzelnen Kunstwerk. Die Aufgabe dieser Generation, soweit sie die Museumsarbeit aufgenommen hat, ist es, den neuen Besitz sorgfältig zu pflegen, den rauhe Thatkraft zusammengebracht hat. Bode durfte es nicht allzu genau nehmen, wenn er sein reiches Tagwerk vollenden wollte. Trotzdem wird seine Lebensarbeit nicht eigentlich an Wert verlieren, wenn die Nachfolger einst die Fehler und Schwächen ausmerzen werden, wenn sie die Berliner Museen von unbeträchtlichen Schulbildern befreien werden, die nur da sind, um irgendeine Epoche zu „vertreten", wenn sie kühne Zuschreibungen richtigstellen, phantasievolle Restaurierungen verhindern, kompromittierende Irrtümer beseitigen und den sensationell unternehmerhaften Zug verwischen werden. Ihre kritische Arbeit wird notwendig sein; sie ist aber nur so dankbar, weil Material dazu in solch reicher Fülle auf-

gehäuft worden ist. „Nur der Betrachtende hat Gewissen“, sagt Goethe. Die Nachfolger können in diesem Sinne Betrachtende sein; damit sie es werden können, musste Bode aber vorher ein stürmisch Handelnder sein.

Das Werk wird im wesentlichen bleiben und die Gestalt wird bleiben. Eine Gestalt, die, was immer die hämische Deutung auch sagen mag, Züge eines Renaissancemenschen hat — Züge einer produktiven Selbstsucht und elementaren Wildheit. Renaissanceartig im Wesen dieses aus niedersächsischem Bauernstamm wie es scheint Erwachsenen, ist die geschmeidige Angriffslust neben einer klugen Diplomatenvorsicht, ist die Fähigkeit zu paktieren und in Geduld zu warten, während jeder Nerv nach der Beute zittert; renaissanceartig ist die Kälte in der Leidenschaft, der Sachlichkeitsdrang im Dienste eines heftigen Ehrgeizes, die Naivetät neben einer feinen Listigkeit, die Verbindung eines objektiv gerichteten Idealismus mit einem ganz realistischen Personalsinn, die Formlosigkeit im Einzelnen bei einer aristokratischen Gesamthaltung, das Nebeneinander von Temperamentswallung und Verstandesdisziplin. Renaissanceartig ist, alles in allem, diese rassig subjektivistische Ausprägung einer ganz positiven Natur.

Bode wird wahrscheinlich noch oft Anlass zum Meinungsstreit geben und weiterhin sowohl Bewunderung wie Unwillen wecken. Die, die diese Persönlichkeit ganz unbeeinflusst, als sei sie selbst ein Kunstwerk der Natur, anschauen können, werden weiterhin in der Minderzahl sein. Alle aber fühlen schon jetzt, einerlei wie sie reagieren, dass sie vor einer lebendigen Kraft stehen, die allerorts das Lebendige anregt und aufweckt, dass der Siebenzigjährige, der heute schon der Geschichte angehört, bis zu seinem letzten Tag nicht aufhören wird, fort und fort Geschichte zu machen.



EDVARD MUNCH, BILDNIS. RADIERUNG
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN)

EDVARD MUNCH, MANN UND FRAU AM MEER. LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN)

KUNSTAUSSTELLUNGEN

FERDINAND VON RAYSKI

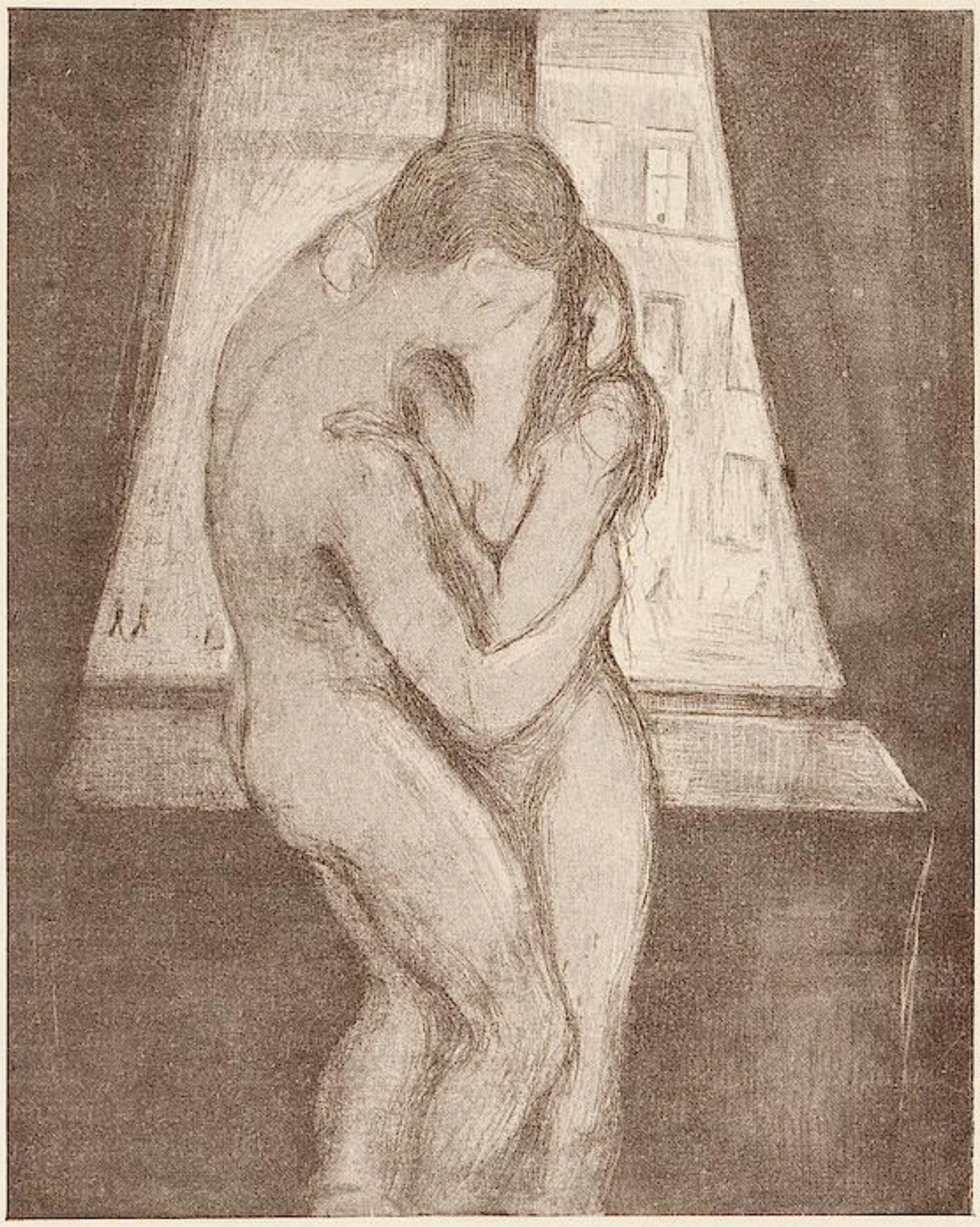
Das Beste, was bisher im Zusammenhang über den in der Jahrhundert-Ausstellung wieder entdeckten Dresdener Maler Ferdinand von Rayski, aus dessen Lebenswerk vierzig Bilder gegenwärtig in den Ausstellungsräumen *Paul Cassirers* zu sehen sind, gesagt worden ist, hat der jung gestorbene Konrad Müller-Kaboth im Jahre 1906 geschrieben. Sein Aufsatz steht im V. Jahrgang, Seite 133 dieser Zeitschrift und es empfiehlt sich ihn gelegentlich dieser Ausstellung wieder durchzulesen, weil das darin Ausgesprochene noch ganz aktuell wirkt. Trotzdem inzwischen eine Biographie Rayskis von Ernst Sigismund erschienen ist* und andere Arbeiten des so lange vergessenen Bildnis- und Tiermalers öffentlich ausgestellt worden sind, ist dem Urteil Müller-Kaboths grundsätzlich eigentlich nichts hinzuzufügen. Höchstens dieses eine: dass Rayski doch nicht so sehr, wie Müller-Kaboth annahm, ein „Kavaliermaler", dass er mehr als es anfangs schien ein Berufsmaler gewesen ist. Allerdings ein Berufsmaler, dem seine Kunst weder die Göttin war, der er alles opferte, noch die milchende Kuh, sondern mehr die standesgemässe, gesellschaftlich empfehlende Beschäftigung eines nicht reichen aber selbstbewussten Edelmanns. Rayski hat durchaus vom Ertrag seiner Arbeiten leben müssen, er hat immer mehr oder weniger die Erwartungen der ihm befreundeten oder gesellschaftlich nahestehenden Besteller berücksichtigt und hat sich dabei mit den Instinktregungen seines Talents nie so im Gegensatz gefühlt, dass etwas wie ein tragischer Konflikt hätte entstehen können. Das Talent Rayskis war bedeutend; doch gehörte der Künstler zu jenen Malern, die im allgemeinen von ihrer Umgebung, von der Gunst der Zeit und der Umwelt abhängig sind; zu jenen Künstlern, die zu einem gewissen Weltruhm, zu allgemeiner Geltung nur dann kommen können, wenn sie ihr Talent an grossen Zeitgenossen zu einer gewissen bescheidenen Klassizität entwickeln. In diesem Sinne hätte Rayskis Talent sich ebenfalls eine gewisse Weltgeltung errungen, wenn es in einem Kreise bedeutender Genossen, innerhalb einer grossen Epoche der Malerei herangewachsen und gereift wäre. Er gehört jenen Begabungen zu, denen künstlerische Kultur angeboren ist, die für die Malerei geboren sind, die den Zug zum Meisterhaften haben, die aber in einem entscheidenden Punkte indifferent sind. Sie sind abwartende Naturen, gleich bereit das Ungewöhnliche zu leisten wie im Konventionellen zu beharren — wie das Schicksal es fügt. Eigenwillige Gestaltungslust liegt ihnen fern; aber sie sind kluge, lebendige Menschen, die aus einer flüchtigen Anregung die wertvollsten Folgerungen ableiten; sie haben eigentlich alles, grosse Künstler zu werden — bis auf jenen heftigen Antrieb im Innern, der den Kampf sucht und im Kampf den Sieg. Rayski hat einige Meisterwerke geschaffen: das Bildnis des Domherrn von Schröter, das die Jahrhundert-Ausstellung brachte, die Bildnisse seiner Mutter und des jungen Grafen Einsiedel, die die Nationalgalerie besitzt, das Bildnis der Frau Christine von Schönberg, das diese Ausstellung zeigt und das ebenfalls von der Nationalgalerie angekauft worden ist und etwa noch das Bildnis des jungen Konrad von Posern. Andere Bilder gleicher Qualität giebt es vielleicht noch irgendwo im Privatbesitz. Daneben sind eine grössere Anzahl von Bildnissen bekannt, die mehr im Sinne der konventionellen deutschen Bildnis-

* Ferdinand von Rayski. Ein biographischer Versuch von Ernst Sigismund. Dresden. Wilhelm Baensch, Verlagshandlung 1907.

kunst des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts und mit einem gewissen französischen Einschlag aus der Gegend von Delaroche, Géricault und Vernet gemalt sind. Sie alle sind gut, zum Teil vorzüglich; wie es denn überhaupt charakteristisch für Rayski ist, dass er niemals eine gewisse vornehme künstlerische Haltung verliert. Aber sie sind keineswegs ungewöhnlich. Die Jagdbilder, die Tierstücke sind zwiespältig; es sind künstlerisch veredelte, mit feinen malerischen Werten durchsetzte Sportbilder. Wie bester Waldmüller mutet das Bildnis der Mutter an; Arbeiten aber wie das Bildnis des jungen Einsiedel und der Frau von Schönberg sind kleine Wunder innerhalb der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Das erste ist 1855 datiert, das zweite wird um 1860 angesetzt. Vor diesen Bildern wird es verständlich, wenn Enthusiasten den Namen Manets aussprechen. In dem Bildnis des jungen Konrad von Posern (1851) ist eine Anlage zur tonigen Breite, ist eine zärtliche Liebe für Technik und Material, dass man entfernt an Arbeiten Courbets oder des frühen Renoir denkt. Das Genialische ist aber immer bei Rayski Episode geblieben.

Aus seinem Leben sind diese Daten wissenswert: Rayskis Familie ist wahrscheinlich böhmischer oder polnischer Herkunft (woraus sich eine gewisse Anlage zur virtuosen Beherrschung des Technischen erklären würde). Ferdinand Rayski wurde 1806 in Dresden als der Sohn eines sächsischen Rittmeisters geboren. Nach dem Tode seines 1812 in russische Gefangenschaft geratenen Vaters wurde er zuerst im Freimaurerinstitut in Dresden erzogen, wo der Zeichenlehrer Faber ihm den ersten Zeichenunterricht gab und auf sein frühreifes Talent aufmerksam wurde. 1821 wurde Rayski Kadett, besuchte nebenher die Dresdner Kunstakademie und kopierte in der Galerie. Von der Akademie mit der Anmerkung „war talentvoll aber etwas eingebildet“ entlassen, bewarb er sich um eine Leutnantsstelle in Ballenstedt, die die Jahre 1825—1829 ausfüllte. Nach seinem Abschied, bewilligt wegen flotten Lebens und Schulden, wandte er sich ganz der Malerei zu. Zuerst in Hannover, dann in Dresden als Bildnismaler. 1834 reiste er plötzlich nach Paris, schloss sich dort wahrscheinlich vor allem der von Delaroche und Verent vertretenen Schule an, geriet aber mehr noch, bewusst oder unbewusst, unter den Einfluss Géricaults und entwarf eine Reihe von Studien zu Geschichtsbildern. Die Rückreise führte über Trier, Frankfurt a. M. nach Würzburg, wo er einige Jahre blieb und viele Bildnisse in den adeligen Familien Bayerns malte. Dann ging er nach München und Düsseldorf und war 1839 wieder in Dresden, wo er sich dauernd niederliess, wenn er in der Folge auch noch viel umherreiste. Das Bildnis des Domherrn von Schröter entstand 1843, das in der Haltung verwandte Bildnis des Konsuls Schletter (im Leipziger Museum) wurde 1845 gemalt. Die fünfziger Jahre scheinen die Zeit der höchsten Kraft und Freiheit gewesen zu sein. In den sechziger Jahren hat die Schaffenskraft offenbar nachgelassen. Die letzten Jahrzehnte — Rayski starb erst 1890 in Dresden — scheinen künstlerisch leerer zu sein — was auch wieder von einer bei einem so entschiedenen Talent merkwürdigen Abhängigkeit vom Geiste der Zeit zeugt. Doch erscheinen in den siebenziger Jahren auch wieder plötzlich ganz neuartig kühne Versuche, wie die beiden grossen Jägerbildnisse der Ausstellung (Nr. 31 u. 33). Der Maler Ludwig Friedrich in Dresden hat die Erscheinung Rayskis folgendermassen geschildert: „Ich sehe ihn noch geistig vor meinen Augen, mit seinem struppigen Schnurrbart und dem Zigarrenspitz, dem ein wenig schiefen Zylinder (ohne den nie!). Eine Haardolle quoll unter dem Hute vor dem Ohre hervor. Mit Vatermördern und schön gebundener Schleife, im doppelknöpfigen, geschlossenen Überrock, dunklen Hosen, einen Handschuh zusammengeballt, den andern angezogen, auf einen festen spanischen Rohrstock sich stützend — so begegnete er mir manchmal in der Schössergasse, wenn er von Neumanns Wirtschaft kam oder dahin ging. Eine gedrungene bewusste Figur, ähnlich wie der berühmte, durch die Spicherer Höhen bekannte alte General v. Steinmetz.“

Das schönste unter den jetzt ausgestellten Bildern ist, wie schon gesagt, das Porträt Christines von Schönberg. Es ist ganz ein Werk des empfindungsvollen Pinsels. Glänzend sind mit einem Nichts an Mitteln der Sammet des Gewandes, der helle Stoff, die Spitzen, das Haar und das blühend gesunde Fleisch gegeben. Die Gestalt sitzt vortrefflich im Raum, die Organisation der Farbe, vor allem die feine Ökonomie des Rot, ist meisterhaft. Das Bild erscheint leicht hingeschrieben und ist doch sehr aufmerksam durchgearbeitet. Eine ganz männliche Delikatesse ist darin; die im Halbschatten ruhenden Hände sind mit wahrer Zärtlichkeit gemalt, des Kopfes brauchte sich ein grosser Meister nicht zu schämen. — An dieses Werk reicht kein anderes der Ausstellung hinan. Doch ist manches Wertvolle noch da. Das Familienbid „auf der Schlosstreppe“ ist durchaus eine Auftragsmalerei; doch ist im ganz Konventionellen viel stille Lebendigkeit. Es ist das Werk einer stellenweis schönen blonden Malerei und eines gewissen naiven Impressionismus, der noch im Banne der Gegenstände der Lokalfarben und einer blechernen Glätte steht. Von dem Bildnis des jungen Konrad von Posern war schon die Rede; es ist das Zeugnis einer reifen, aber etwas zaghaften malerischen Kultur. Hier, wie so oft, stand Rayski dicht vor einer Erfüllung, zu der er aber nicht ganz durchzudringen vermochte. Unter den mehr schulmässigen Bildnissen uniformierter Herren ragt das des Freiherr Ph. v. Redwitz hervor. Deutlich ist der französische Einfluss, er hat etwas Altmeisterliches in das Bild gebracht. Doch ist auch viel Unmittelbarkeit und kühne Originalität im Wurf des Ganzen, im Temperament der Auffassung. Man möchte von einem



EDVARD MUNCH, DER KUSS. RADIERUNG
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN)

Goyazug sprechen. Überall hat Rayski es gut verstanden die goldene Buntheit der Uniformen der Gesamtwirkung einzuordnen alles ist kräftig auf Wirkung gemalt, aber nie kleinlich und nie banal; die Zeichnung ist überall sicher, wenn auch etwas akademisch, mit der Ölfarbe und dem Pinsel hat der Künstler nicht selten mühsam gekämpft. Ein „Trompeter" aus dem Jahre 1874 fordert unmittelbar zum Vergleich mit Géricault heraus. In diesem Vergleich merkt man dann eine gewisse Blutleere und den Mangel jenes freien Rhythmus, der den Meister kennzeichnet. Man hat es mehr mit einem porträthaften Schaubild von Mann und Ross zu thun, als mit einem Kunstwerk. Ein liebliches, an Menzels Friederike Arnold erinnerndes Frauenbildnis ist das der in Würzburg gemalten Gräfin Seinsheim. Der „sitzende Knabe" hat die Qualität eines guten frühen Thoma. Die beiden grossen Jägerbildnisse in ganzer Figur (Nr. 31 und 33) leiden an einer übertriebenen Flottheit des Vortrags. Sie stehen in der Mitte etwa zwischen lebendiger Impression und tapetenartiger Dekoration, sie sind, so virtuos sie erscheinen, stellenweis mühsam gemalt und über das Ungefähr nicht hinausgekommen, sind aber auch Zeugnisse einer ungemeinen geistigen Regsamkeit und naiver Anschauungskraft. Es ist überhaupt das Charakteristikum aller Bilder, dass sie mehr oder weniger etwas von der Gelegenheitsarbeit haben — aber von bestellten Gelegenheitsarbeiten.

Die Ausstellung erweitert jedenfalls unser Wissen um die Kunst und Persönlichkeit Rayskis beträchtlich und ist darum ein Unternehmen von ernster nationaler Bedeutung.

✲

Bei dieser Gelegenheit mag angemerkt sein, dass die Ausstellungsräume neben sehr schönen bekannten Bildern von Cézanne und van Gogh, eine Kollektion von Landschaften aus Hamburg, Lübeck und Travemünde von Ulrich Hübner enthalten. Die malerische Raffinierung des Eindrucks ist durchweg gut geglückt, wenngleich die Lust an der Palettenwirkung den Künstler oft zu unmotivierten Buntheiten verführt. — Die neue Einrichtung der Ausstellungsräume, die Teilung des grossen Saals, die Öffnung der vorderen Zimmer wäre glücklich zu nennen, wenn das stille Lesezimmer dadurch nicht zum Durchgangsraum würde.

✲

Das *Graphische Kabinett* (J. B. Neumann) hat in dem Hause der Sezession neue helle Ausstellungsräume mit einer schönen Sammlung von graphischen Arbeiten Edvard Munchs eröffnet. Über Munchs meisterhafte Zeichenkunst und Graphik ist an dieser Stelle schon so oft geredet worden, dass wir es heute bei der Konstatierung des Genusses, den diese Veranstaltung wieder vermittelt, bewenden lassen können. Im Katalog sogar ist ein Aufsatz über Munch als Graphiker von Curt Glaser abgedruckt, der in diesen Heften zuerst erschienen ist. (XI. Heft 11). Wir bilden einige der Radierungen, Lithographien und Holzschnitte ab, die in vorzüglichen Abzügen ausgestellt sind und stellen dabei fest, dass Munch von den Lebenden einer der ganz wenigen ist, die durch die Kraft und den Charme ihrer Darstellung fortzureissen und zu begeistern verstehen, deren künstlerische Handschrift das Blut schneller fliessen macht, so dass man im Schauen den Jammer der Zeit vergisst und sich darüber ertappt, wie man glücklich erregt dem

EDVARD MUNCH, DER KUSS. HOLZSCHNITT
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN)

Leben, über alle seine grause Unbarmherzigkeit hinweg, zulächelt.

⁂

Gelegentlich des hundertsten Geburtstages Menzels waren im *Künstlerhaus* eine Anzahl von Zeichnungen und graphischen Arbeiten Menzels aus dem Besitz der Nationalgalerie und des Kupferstichkabinetts ausgestellt. Daneben sah man kleine Ölbilder und Guaschen aus den Sammlungen Krigar-Menzel, Meyerheim u. a. Eine Gelegenheit, schwer zugängliche Werke Menzels zu sehen, ist immer willkommen zu heissen. Sie war es in diesem Fall um so mehr, als der offizielle Menzel unberücksichtigt geblieben war und ein Teil jener Gelegenheitsarbeiten gezeigt wurde, worin Menzels Genie sich am unzweideutigsten ausspricht. Unter den Zeichnungen aus der Nationalgalerie waren einige Blätter aus den vierziger Jahren, die zu den schönsten gehören. Unter den graphischen Arbeiten war jener merkwürdige Probedruck eines in Holz geschnittenen Friedrichkopfes, dessen breiter Rand ganz mit Korrekturbemerkungen von Menzels Hand bedeckt ist. Von den Bildern seien erwähnt die Deckfarbendarstellung der mit Joseph Joachim konzertierenden Klara Schumann, das kleine kostbare Bildnis der Frau Justizminister Maercker, die wunderschöne Idylle „Blick aus dem Fenster" aus dem Jahre 1867, die Kreidezeichnungen eines schlafenden Kindes und der Schwester (beide um 1850), die Wasserfarbenbildnisse Fritz von Werners und Karoline Meyerheims, eine sehr merkwürdige frühe Wasserfarbenmalerei „Alte Frau" aus dem Jahre 1837, ein für Friederike Arnold glänzend gezeichnetes Gelegenheitsblatt, der bekannte „Parlamentarier", eine Arbeit der allerletzten Zeit von sehr menzelischem Gepräge u. a. Die Veranstaltung hätte im ganzen würdiger inszeniert werden können; aber auch das Dargebotene genügte, um die ungemeine Bedeutung Menzels wieder zum Bewusstsein zu bringen.

⁂

In *Caspers Kunstsalon*, wo man unter Mittelgut und Publikumskunst immer einige wertvolle, zuweilen einige klassische Kunstwerke findet, sind wiederholt ein grosser Studienkopf Menzels nach seinem Bruder Richard, ein 1915 gemaltes Pferdebild von Liebermann und eine ausgezeichnete Studie desselben Künstlers zu seinem Petersenbildnis ausgestellt. Ferner sind schöne Zeichnungen von Liebermann, Slevogt, Walser und Daumier zu sehen. Bilder von G. Hoeniger beweisen aufs neue die Bemühungen dieses Malers um eine impressionistische Erfassung der Landschaft, vor allem der Berliner Strassenlandschaft; von Hans Hermann sieht man einige Arbeiten der guten Frühzeit, von J. Oppenheimer charakteristische Beispiele eines farbenfrohen, mit unsicherer Pastosität malenden Impressionismus, von Carl Lange eine in ihrer grauen Tonigkeit recht anmutige Strandlandschaft, von Hans Erpff dekorativ betonte Blumenstücke. Karl Kappstein sucht, auf den Spuren der Fontainebleauer, die idyllisch romantische deutsche Landschaft; und Julius Seyler, der vor einigen Jahren wie ein Erneuerer der Münchener Malerei erscheinen wollte, lässt vor seinen neuen Seestücken befürchten, dass die Münchner Atelierkonvention stärker sein wird als seine Anschauungskraft. Eine ganze Wand nehmen Kriegskarikaturen von Zille ein, in denen groteske Widersprüche des Krieges hier und dort mit berlinisierender Drastik und flotter, manierierter Handschrift herausgebracht worden sind. K. Sch.

Aus dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. ist Spitzwegs „Forellenbach" gestohlen worden. Der Dieb hat es aus dem Rahmen geschnitten. Dargestellt ist ein Wildbach mit einem fischenden Franziskanerpater, neben dem ein Knabe steht. Das Bild ist links unten bezeichnet, ist auf Leinwand gemalt und 37 × 29 Zentimeter gross.

⁂

NAGELPLASTIK

In Wilhelmshaven sollte ein hölzernes Bild des Admirals von Tirpitz aufgestellt und benagelt werden, wie es des Landes seit einigen Monden so der Brauch ist. Daraufhin hat die Berliner Akademie der Künste, wie die Zeitungen melden, folgendes Schreiben an den Oberbürgermeister von Wilhelmshaven gerichtet:

Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister!

Aus Zeitungsnachrichten ersehen wir, dass die Stadt Wilhelmshaven beabsichtigt, das Standbild eines Seemanns mit den Gesichtszügen des Grossadmirals von Tirpitz zur Nagelung aufzustellen.

Die Akademie der Künste hält es für ihre Pflicht, die Stadt Wilhelmshaven im künstlerischen Interesse vor der Ausführung eines solchen Plans zu warnen. An zahllosen Stellen in Deutschland sind Nagelungen von Standbildern und Wahrzeichen zur Sammlung von Mitteln für die Kriegshilfe vorgenommen worden, und es lässt sich vom künstlerischen Standpunkt aus schliesslich wenig gegen die Fälle einwenden, bei denen es sich um ein ganz einfaches Gebilde, ein Eisernes Kreuz, Türen, symbolische oder heraldische Wahrzeichen usw. handelt. Etwas künstlerisch ganz Unmögliches ist aber die Benagelung von Porträtstatuen. Das Beispiel des Hindenburg-Kolosses in Berlin sollte allen andern Städten warnend vor Augen stehen. Es ist doppelt traurig, dass gerade die Ereignisse unserer grossen Zeit einen Niederschlag in so minderwertigen Erzeugnissen untergeordneter künstlerischer Kräfte gefunden haben, und es wäre tief beklagenswert, wenn der Geschmack des Publikums durch solche Verirrungen noch mehr verwirrt und verbildet werden sollte.

Wir möchten daher im Interesse des Ansehens unserer deutschen Kunst und Kultur Euer Hochwohlgeboren und den städtischen Körperschaften der Stadt Wilhelmshaven dringend ans Herz legen, die Ausführung des Plans der Benagelung einer Tirpitz-Figur zu verhindern.

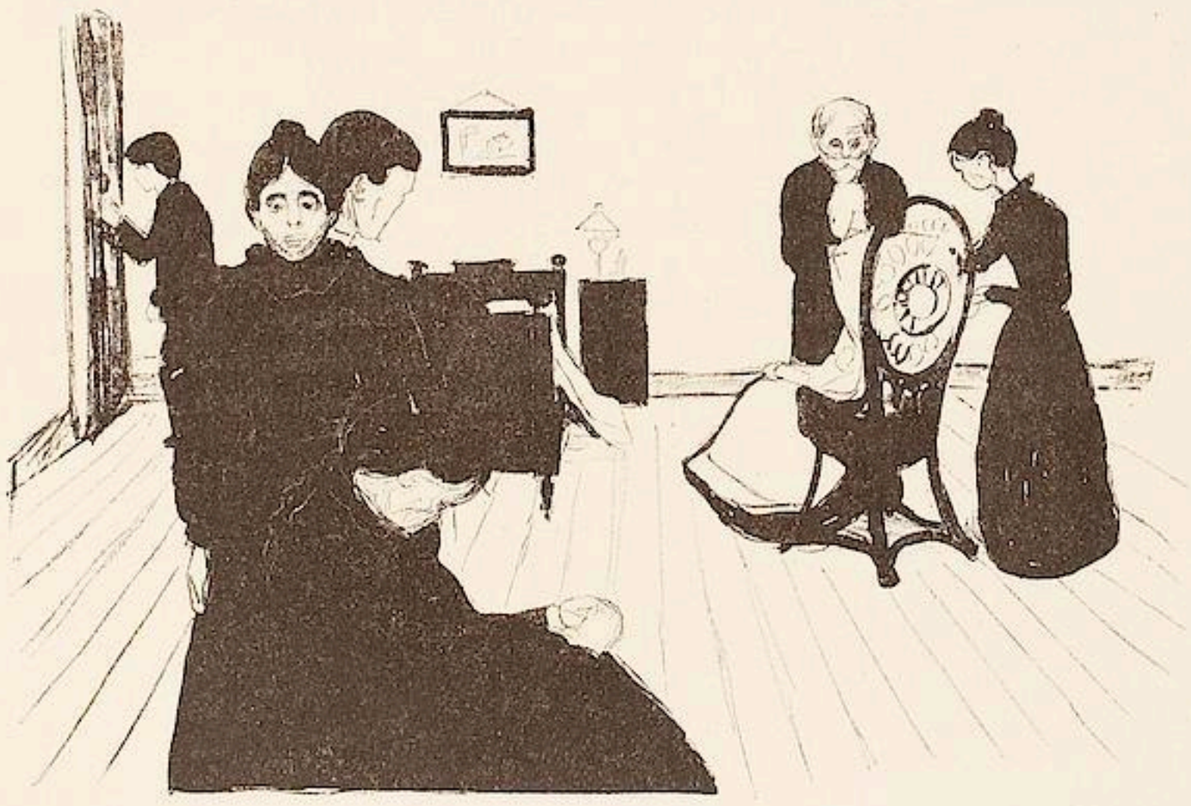
gezeichnet Franz Schwechten

Es ist doch sehr zu bedauern, dass sich das Gewissen der Akademie der Künste nicht schon ebenso entschieden geregt hat, als der „Hindenburgkoloss“ vor der Siegessäule aufgestellt wurde. Spötter werden sagen, dass der Protest jetzt nicht so sehr um des „Ansehens unserer deutschen Kunst und Kultur“ willen erfolgt, sondern weil – Tirpitz eben nicht Hindenburg ist. Und dann wäre es doch wohl besser, sich nicht zuerst an die Oberbürgermeister weitabliegender Kleinstädte zu wenden, sondern vor allem an jene Bildhauer aus dem weiteren Kreise der Berliner Akademie der Künste, die, unmittelbar und mittelbar, an den Schrecken der Nagelplastik Anteil haben. Charity begins at home!

✵

GABRIEL MAX †

In München ist *Gabriel Max* gestorben, im vollendeten 75. Lebensjahre; er war geboren zu Prag am 23. August 1840. Die alte Zeit steigt vor mir auf, da um diesen Gabriel Max sich Kampf erhoben hatte wie nur um einen Meister der impressionistischen Vorposten. Allerdings ging jener Streit nicht von dem Wie, sondern von dem Was seiner Malerei aus. Er hatte damals das Vergnügen, mit Böcklin und Makart eine Trias der Modernsten zu bilden. Unter vielen anderen schlug Adolf Rosenberg, dieser berüchtigte Hemmschuh am Karren deutscher Kunstbildung, 1879 in den „Grenzboten“ eine Artikelreihe zusammen, die den wunderbaren Titel führte: „Drei Sensationsmaler“. Es lohnt



EDVARD MUNCH, IM STERBEZIMMER. LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN)

sich, einige Sätze aus der Versenkung heraufzuholen: „In Makart verkörpert sich jener sinnliche Zug unserer Zeit, der seine Befriedigung in äusserem Prunk . . . sucht, jene künstlerische Richtung, die man . . . den Gründerstil genannt hat. Böcklin ist der Repräsentant jener genialen Zerrissenheit und Zerfahrenheit, jener in Kontrasten schwelgenden Bizarrerie, die ebenso sehr ein Zeichen unserer Zeit ist; und der dritte im Bunde, Gabriel Max, ist der Apostel einer unklaren Gefühlsschwärmerei, einer interessanten Schwächlichkeit, die mit ihren Gebrechen kokettiert, einer unbefriedigten Sehnsucht . . . Eine krankhafte Sentimentalität paart sich mit einer unglaublich raffinierten Spekulation auf die Nerven des grossen Publikums, auf seine Lust am Abenteuerlichen . . . Böcklins Bizarrerien verlacht man als ungefährlich, Makarts Farbenzauber und seine Frivolität blenden vorübergehend das Auge . . .; die Art eines Gabriel Max, der durch grauenhafte Bilder die abgestumpften Nerven eines blasierten Publikums zu reizen sucht, der, um seinen Zweck zu erreichen, selbst vor Jahrmarktskniffen nicht zurückschreckt, vergiftet dagegen das gesunde Gemüt des unbefangenen Beschauers, von diesem unbemerkt, mit dem Mehltau des Pessimismus.“ Der gefährliche Narr, das war nicht Böcklin, nicht Gabriel Max, nicht Makart, sondern allein Herr Adolf Rosenberg, dieser übelwollende Anwalt der Majoritäten, der das Bedenklichste verbricht, was ein Kritiker thun kann: Moralfragen ins Gebiet der Kunst hinüber zu spielen . . . Im Handwerk kam Gabriel Max aus dem Atelier Pilotys, zu dessen berühmtesten Schülern er gehörte. Im Grunde aber stammte er von Cornelius und Führich her, die die Leitsterne seiner Wunderknabenzeit waren; von ihnen hatte er das audelà, die transzendentale Empfindlichkeit, das Unirdische der Menschendarstellung. Hatte es und behielt es, bei all seinem Realismus. Er betrieb das Studium der Natur, so grüblerisch und krampfhaft, dass er zeitweilig mehr Forscher und Gelehrter als Maler war. Ja, diesem Forscherfanatismus hatte er eigentlich seinen künstlerischen Niedergang zu verdanken; allmählich überwucherte die unzählbare Marktware, die er, von den Händlern verlockt, in die Welt setzte, seine gute Produktion, weil er für seine Idee, eine musterhafte naturwissenschaftliche und ethnographische Sammlung zu schaffen, sehr beträchtliche Summen Geldes brauchte. Für seine darwinistischen Studien hatte er sich eine Art sehr kostspieligen Affenparks angeschafft, worin ich ihn noch wandeln sehe. Damals stand er in dem Ruf, etwas wie ein Magier und Okkultist zu sein, der die Kunst zur Sklavin seiner Besessenheit herabwürdige. Er suchte meine Bekanntschaft, um sich kritischer Unbefangenheit gegenüber auszusprechen. Er überzeugte mich, dass er sich für Höhlenbären und Mammutknochen weit mehr interessiere denn für den Spiritismus, als dessen blöden Anhänger man ihn hinzustellen beliebte. Niemals hat er sich damit tiefer und eingehender beschäftigt; vielmehr hat er dieser Erscheinung, da sie auftrat, wie jeder andere gebildete Mensch, nur so viel Teilnahme entgegengebracht, als er gelegentlich einer Sitzung beizuwohnen wünschte, um den Schwindel als Schwindel zu erkennen. Ein englischer Spiritist reiste durch München und konnte für seine Experimente kein geeignetes Lokal auftreiben: Max bot sein Atelier für einen Abend an und lud eine grössere Gesellschaft zum Schauspiel ein: der Geisterbeschwörer wurde als Betrüger entlarvt. Für die Welt aber war fortan der immer schon verdächtige Einsiedler Max ein ausgemachter Spiritistenvater, während andere Maler, wie Albert Keller, der einer ähnlichen okkultistischen Neugierde frönte, ganz unbehelligt blieben. Max hat den wissenschaftlichen Mediumismus in die Münchener Malerei eingeführt; er war ihm ein Mittel, um in seiner Menschendarstellung die seelische Ausdrucksfähigkeit künstlerisch aufs Höchste zu steigern. Typus: seine „Seherin von Prevorst“, die stille schöne Märtyrerin ihrer inneren Gesichte. In Max gipfelt die Synthese von Erforscher und Erträumer; das Unsichtbare im Menschen soll durch gestaltende Kunst, die freilich hier mehr zeichnerisch als malerisch ist, sichtbar gemacht werden. Auch diese Künstlernatur, die so genial begann, ist schliesslich an einem Zwiespalt zerbrochen. Die Jahrhundertausstellung hat angedeutet, was für eine Malernatur Max in seiner Jugend und in seinen Mannesjahren gewesen ist (die wundervollen „Schwestern“ und das im koloristischen Geschmack so ausdrucksreine „Frühlingsmärchen“). Versammelt man eines Tages seine besten Arbeiten, so muss sich zeigen, dass Gabriel Max, trotz aller Schwankungen, Trübungen, Trivialitäten, dennoch als eigenartiger Künstler seinen Platz und Vorrang in der deutschen Kunstgeschichte haben wird. Julius Elias.

WILHELM TRÜBNER, LUDGATE HILL, 1884

AUKTIONSNACHRICHTEN

Es beginnt sich leise wieder auf dem Kunstmarkt zu regen. Die Kunsthändler erproben mit diesem und jenem die Kauflust des Publikums, und die Erfolge sind, wenn man die Verhältnisse berücksichtigt, besser als man erwarten durfte. Denn, nach allem, was man hört, ist auf den Kunstmärkten in Frankreich, England und in anderen Ländern absolute Bewegungslosigkeit.

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. versteigerte alte deutsche und niederländische Gemälde und erzielte u. a. Preise von 2030, 1420, 3500, 3800 Mk. Ein Bildnis des kürzlich verstorbenen Frankfurters W. Altheim brachte 2000 Mk. Ein Seestück von A. Achenbach aus dem Jahre 1879 wurde mit 2500 Mk. bezahlt, ein Mädchenkopf von Defregger mit 1550 Mk.

Von den Preisen der bei *Rud. Lepke* in Berlin versteigerten Sammlung Herm. Emden, Hamburg, notieren wir folgendes: G. Schalken, Halbfigur eines Knaben, 2180 Mk.; W. Tischbein, weibl. Bildnis, 3000 Mk.; I. Hulsmann, Gesellschaft, 3150 Mk.; I. v. d. Capelle zugeschrieben, Maria, 3500 Mk.; I. v. Scorel, weibl. Bildnis, 8000 Mk.; Segantini, Zigeunerwagen, 1000 Mk.

Handzeichnungen deutscher Meister des 19. Jahr-

hunderts und moderne Graphik aus dem Nachlasse Karl Köppings wurden bei *J. A. C. Prestel* in Frankfurt a. M., moderne Graphik in Verbindung mit Handzeichnungen bei *Max Perl* Berlin versteigert. In dieser letzten Auktion brachte eine Bildniszeichnung von Corinth 320 Mk., eine Kohlezeichnung (Bildnis) von Habermann 225 Mk., eine Kohlezeichnung „Schiffer" von I. Israels 410 Mk., vier Kopfstudien von M. Klinger 560 Mk., eine Zeichnung von Knaus 510 Mk., eine Kohlezeichnung W. Leistikows 910 Mk., Kreide- und Kohlezeichnungen M. Liebermanns 280 Mk., 330 Mk., 270 Mk., 460 Mk., 370 Mk. usw. Ein Skizzenblatt Menzels wurde mit 450 Mk. bezahlt. Eine Radierung von Forain brachte 450 Mk., ein Stich von O. Greiner 845 Mk., ein Band von Goya „Los Desastres de la guerra" 345 Mk., eine Radierung von Israels 155 Mk., Blätter von Klinger ergaben 150 Mk., 145 Mk., 330 Mk., 445 Mk. usw.; E. Legros' Radierung „Der Tod des Landstreichers" wurde mit 220 Mk. bezahlt, Millets „Allant travailler" mit 275 Mk., Rodins radierter „Victor Hugo" mit 125 Mk., Stauffer-Berns „Gustav Freytag" mit 220 Mk., Zorns „Oscar II" mit 360 Mk. Andere Radierungen dieses schwedischen Künstlers brachten 210, 310, 360, 320, 340 Mk.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Menzel, der Mensch – das Werk. Von Karl Scheffler. Mit 130 Abbildungen nach Gemälden, Gouaschen, Zeichnungen, Graphiken. Verlag Bruno Cassirer 1915.

Adolf v. Menzel, der Maler deutschen Wesens. 149 Gemälde und Handzeichnungen. Herausgegeben und erläutert von G. I. Wolf. München, F. Bruckmann A. G. 1915.

Correggio Apokryphen. Eine kritische Studie über die sogenannten Jugendwerke des Correggio von Oskar Hagen. Berlin, Hyperion-Verlag. 1915.

Leiden, Sterben und Auferstehung unseres Heilands Jesu Christi, in Worten des Evangeliums mit 17 Bildern von Hans Schäuffelin.

Das Bild Christi im Wandel der Zeiten. 113 Bilder auf 96 Tafeln mit Erläuterungen und einer Einführung von Hans Preuss. R. Voigtländers Verlag, Leipzig 1915.

Karl Woermann, Geschichte der Kunst, I. Bd. Urzeit und Altertum. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1915.

Der preussische Stil, von Moeller van den Bruck. München 1916, R. Piper & Co.

Deutsches Warenbuch. Herausgegeben von der Dürer-Werkbund-Genossenschaft. Hellerau bei Dresden.

Der Ursprung des Zunftwesens und die älteren Handwerkerverbände des Mittelalters von Rudolf Eberstadt. 2. erweiterte und umgearbeitete Auflage. München und Leipzig, Duncker & Humblot, 1915.

Der Krieg, 12 Originalholzschnitte. Herausgegeben vom Verband der Schülerschaft am Kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.

Das Verhältnis des Künstlers zum Unternehmer im Bau- und Kunstgewerbe. Von Dr. Else Meissner. Verlag von Duncker & Humblot, München und Leipzig 1915.

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Verlag von Georg Dr. W. Callwey, München, 1914–1915. Drittes Vierteljahrsheft.

Krieg, Kunst und Leben. Betrachtungen von Kurt Engelbrecht. Im Xenienverlag, Leipzig.

Belgische Baudenkmäler von Eugen Lüthgen. Mit 96 Vollbildern. Im Insel-Verlag, Leipzig. 1915.

Städtische Freiflächpolitik von Martin Wagner. Berlin, Carl Heymanns Verlag, 1915.

Deutsche Kunst, von Karl Scheffler. S. Fischer Verlag, Berlin.

Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von M. Hoernes. 2. Aufl. Kunstverlag Anton Schroll & Co. Wien 1915.

Kriegsbilder-Tagebuch des Malers Ernst Vollbehr. F. Bruckmann A.-G. München 1915.

VIERZEHNTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESEH.
5-FEB.-0

Jahrgang XIV

Heft V

KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.–

JAHRGANG XIV, HEFT V

FEBRUAR 1916

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT V

Seite

AUFSÄTZE

Max Liebermann: Erscheinung und Phantasie 215
Karl Scheffler: Hans Thoma 218
Hans Mackowsky: Chr. D. Rauch 228
Kunstausstellungen: Wiesbaden, Berlin usw. 257
Wilhelm Worringer: Künstlerische Zukunftsfragen 259

ABBILDUNGEN

Chr. D. Rauch: Selbstbildnis 214
Max Liebermann: Kind, Zeichnung . . . 217
Hans Thoma: Mainlandschaft, Zeichnung . 218
—: Am Fenster 219
—: Faun und Nymphe 220
—: Schwarzwaldlandschaft, Zeichnung . . 221
—: Sommermorgen 222
—: Siena, Zeichnung 223
—: Briefschreiberin Agathe 224
—: Der Verlorene Sohn 225
—: Das deutsche Volkslied 226
—: Die Gerbermühle, Zeichnung . . . 227
Chr. D. Rauch: Statue der totgeborenen Prinzessin Cumberland 228
—: General Kleist von Nollendorf . . . 229
—: Die Herzogin von Leuchtenberg . . 230
—: Gerh. David von Scharnhorst . . . 231
Ernst Rietschel: Goethekopf 232
Chr. D. Rauch: Goethekopf 233

Seite

Chr. D. Rauch: Relief vom Blücherdenkmal 234
—: Prinzessin Alexandrine von Preußen . 235
—: Goethestatuette 236
—: Das Blücherdenkmal 237
—: Viktoria im Siegesflug 238
—: Das Scharnhorstdenkmal 239
—: Grabstatue Friedrich Wilhelm III. . . 240
—: König Friedrich Wilhelm III. . . . 241
—: Adler vom Bülowdenkmal 242
—: Das Friedrichdenkmal 243
—: Knabe mit Hund 244
—: Relief vom Friedrich-Denkmal . . . 245
—: Kaiser Alexander I. von Russland . . 246
—: Das Bülow-Denkmal 247
Ernst Rietschel: Bildnisbüste Rauchs . . . 248
Chr. D. Rauch: Prinzessin Leontine von Radziwill 249
—: Das Max Joseph-Denkmal 251
B. Thorvaldsen: Büste Wilhelms von Humboldt 252
Chr. D. Rauch: Viktoria 253
—: Philipp von Ladenberg 255
—: Dr. Hufeland 256
Walter Püttner: Interieur 257
Max Liebermann: Reiterin 258
Albert Weisgerber: Ein Mann im Walde . 259
Georg Kolbe: Gartenfigur 260
Philipp Helmer: Knabenkopf 261
—: Der Künstler im Atelier 262
—: Schlosserwerkstatt 263

ASIATISCHE KUNST

ALTE KUNSTWERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTRASSE 10

Bruno Cassirer Verlag in Berlin

Alfred Rethels Briefe

In Auswahl herausgegeben von
Josef Ponten

Mit 11 Abbildungen und 1 Faksimile
Gebunden in Japankarton M. 4.—

Die Rethel-Briefe bedeuten eine willkommene Bereicherung der von dem verdienstvollen Kunstverlag Bruno Cassirer herausgegebenen Bibliothek der Malerbücher. Diese Briefe geben den längst erwünschten Einblick in das Leben Alfred Rethels. Der Herausgeber, der sich schon durch seine früheren Rethel-Forschungen um das Andenken dieses hervorragenden Künstlers grosse Verdienste gesammelt hat, war in der Lage, das reiche, zum Teil noch nie veröffentlichte Material aus dem Besitz der Familie Rethels zu benützen. Diese Briefe umfassen die ganze Zeit des Schaffens des Künstlers, von seiner Lehrzeit bis zu seinem frühen Tod in geistiger Umnachtung, und so bilden sie eigentlich eine durch ihre Unmittelbarkeit zu tiefstem Eindruck berufene Selbstbiographie des Künstlers. Niemand wird diesen Künstlerroman in Briefen, gleich voll der Grösse wie der Hinfälligkeit, ungerührt aus der Hand legen. Josef Ponten und Bruno Cassirer haben sich mit der Ausgabe dieses Werkes ein unbestreitbares Verdienst um die Künstlergeschichte erworben.

Wiener Allg. Zeitung.

CHR. D. RAUCH, SELBSTBILDNIS. 1828

NACH DEM ABGUSS IN DER BILDNIS-SAMMLUNG DER NATIONALGALERIE

Kunst und Künstler

ERSCHEINUNG UND PHANTASIE

VON

MAX LIEBERMANN

„. . . dass das Studium der Natur und die Erfindungen der Phantasie im Nachahmen das Bleibende in allem sei . . .“
(Goethes Gespräch.)

In seinem Tagebuch stellt Delacroix die Behauptung auf, dass jede Ästhetik mit einer Terminologie der Kunstausdrücke zu beginnen habe, da jeder darunter etwas anderes verstehe. Er unternimmt auch die Erklärung einiger termini, aber er hört alsbald wieder damit auf, wahrscheinlich weil er die Unmöglichkeit seines Unternehmens einsieht.

Ich bin mir wohl bewusst, das Wort „Phantasie“ in einem dem landläufigen abweichenden Sinne gebraucht zu haben und ich hätte es gern mit einem passenderen Worte vertauscht, wenn ich eins gefunden hätte. Im allgemeinen bezeichnet man mit Phantasie die Einbildungen unseres Gehirns, das Imaginäre, das ein nicht Existierendes vorzaubert. In dieser Bedeutung kann man Phantasie überhaupt nicht anwenden auf die Malerei, die nichts erfinden kann oder soll, was nicht in der Natur existiert oder wenigstens existieren könnte. Ich möchte der Phantasie mehr die Bedeutung, die das Wort im Griechischen hatte, beilegen: *φαινομενον*, Erscheinung. Der Maler will das ihm vorschwebende Bild zur Erscheinung bringen, er will die Erscheinung auf die Leinwand projizieren, wobei es ganz gleichgültig ist, ob ihm das Bild vor seinem geistigen oder leiblichen Auge schwebt. Denn beides ist im Grunde dasselbe: der Maler kann nur malen, was er zu sehen glaubt, ob er sein Bild im Geiste oder in der Natur sieht.

Aus der Phantasie malen steht also in keinem Gegensatze zum Nach-der-Natur-malen, denn es sind nur zwei verschiedene Wege, die nach demselben Ziele führen sollen. Noch falscher aber wäre die Annahme, die nicht nur im Publikum, sondern leider auch in der Ästhetik immer noch besteht, als ob der Maler, der aus der Phantasie malt, mehr mit der Phantasie malt, als der, welcher nach der Natur malt.

Je naturalistischer eine Malerei ist, desto phanta-

sievoller muss sie sein, denn die Phantasie des Malers liegt nicht — wie noch ein Lessing annahm — in der Vorstellung von der Idee, sondern in der Vorstellung von der Wirklichkeit oder wie Goethe es treffend ausdrückt: „Der Geist des Wirklichen ist das wahrhaft Ideelle". Daher bedeutet idealistische Malerei im Gegensatze zur naturalistischen Malerei nur die verschiedene Auffassung der Natur, aber keinen Qualitätsunterschied: die Qualität beruht einzig und allein in der grösseren oder geringeren Kraft der Phantasie des Malers, mag er nun wie Raffael eine Madonna oder wie Rembrandt einen geschlachteten Ochsen malen. Natürlich kann ich nicht mit mathematischer Genauigkeit beweisen wollen, warum der eine Meister mehr Phantasie hat als der andere. Ich kann nur sagen wollen, warum ich ein Porträt von F. Hals für phantasievoller halte als einen Holbein. Und wenn ich sage, dass ich in Franz Hals den phantasievollsten Maler sehe, der je gelebt hat, so wird vielleicht klarer, was ich unter malerischer Phantasie verstehe: die den malerischen Mitteln am meisten adäquate Auffassung der Natur. Jeder Kontur, jeder Pinselstrich ist Ausfluss einer künstlerischen Konvention. Je suggestiver die Konvention wird, je ausdrucksvoller durch die Form oder die Farbe oder durch beides zusammen der Maler sein inneres Gesicht auf die Leinwand zu bringen imstande war, desto grössere, stärkere Phantasiethätigkeit war zur Erzeugung seines Werkes nötig. Ebensowenig wie man den physischen Zeugungsprozess je ergründen wird, ebensowenig wird der Schleier von dem künstlerischen Zeugungsprozess je fallen. Wie es Axiomata giebt, die nicht in Frage gestellt werden dürfen, wenn man mathematische Fragen erörtern will, so giebt es in der Ästhetik gewisse notwendige Voraussetzungen, über die nicht zu diskutieren ist. Das Genie ist selbstverständliche Voraussetzung und die Ästhetik kann sich nur damit beschäftigen wollen, wie und auf welche Weise es sich äussert. Der heilige Augustinus definiert die Kunst als das, was die grossen Künstler hervorgebracht haben. Fragt sich nur, welche Künstler man als die grossen bezeichnet. Und diese Frage wird nie endgültig gelöst werden, denn letzten Endes entscheidet in ästheticis der Geschmack und nirgends gilt das post hoc ergo propter hoc mehr als in der Ästhetik.

Je mehr wir also in der Asthetik beweisen wollen, desto mehr wird unsre Untersuchung darauf hinauslaufen, unseren Geschmack als den richtigen dem Leser hinzustellen. Wir beweisen unseren Geschmack mit unserem Geschmack, wir machen ihn also in derselben Sache zum Richter und zum Zeugen. Alljährlich werden wir mit einer Unzahl jener kunsthistorischen Romane beschenkt, die irgendeinen berühmten Maler oder Bildhauer zum Helden haben, und an dem uns der Autor seine Ansichten über Kunst exemplifiziert. Sie sind zwar ein erfreulicher Beweis für das Interesse des Publikums an bildender Kunst — denn wenn sie nicht gekauft würden, wären sie nicht geschrieben und noch weniger gedruckt —, aber für das Verständnis der Kunst sind sie eher schädlich als nützlich; denn sie geben uns nur Meinungen und Empfindungen des Autors wieder, also lauter Urteile, die keinen wissenschaftlichen Wert beanspruchen dürfen, da sie nicht verstandesmässig begründet werden können.

In der Vorrede zur „Kritik der reinen Vernunft" sagt Kant, dass Kopernikus, „der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegung nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehn und dagegen die Sterne in Ruhe liess." Lassen wir das Übersinnliche in der Kunst in Ruhe und stellen wir uns Kunst — nach der Etymologie des Wortes — als Können vor. Vielleicht dass wir vom Sinnlichen, das heisst der Technik, leichter in den Geist der Kunst einzudringen vermögen.

Nicht etwa, als ob ich, wie den Menschen in Körper und Seele, so die Kunst in Geist und Technik zerlegen wollte: die Technik ist der Ausdruck des Geistes. Niemand kann sagen, wo das Handwerk aufhört und das Kunstwerk beginnt, denn beides ist in- und miteinander unlöslich verwachsen. Ein Bild in Geist und Technik zerlegen wollen hiesse ein lyrisches Gedicht in Prosa auflösen oder nach A. v. Bergers witzigem Worte: eine Statue sezieren wollen.

Die Kunst ist des Künstlers Handwerk, das auszubilden die Aufgabe seines Lebens ausmacht. Sie ausbilden heisst: seine Natur so restlos und überzeugend als möglich durch die Mittel seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen.

Der Inhalt der Kunst ist also die Persönlichkeit des Künstlers, das sogenannte Genie. Dieses ist ein Geschenk der Götter, welches sie ihm in die Wiege gelegt haben und für dessen Dasein wir ebensowenig einen ontologischen Beweis führen können wie für das Dasein Gottes. Nur die Vorstellung, die das Werk des Genies in uns auslöst, lässt uns mit Notwendigkeit auf die Existenz des Genies schliessen.

Die Kunst dagegen ist das eigene Werk des Künstlers und da das Genie unbewusst ihm innewohnt, ist es nur logisch, dass der Künstler nur an seine Kunst, das heisst an die Technik denkt. Für ihn ist Kunst und Handwerk identisch. Nicht in der Idee, sondern in der Ausführung der Idee liegt die Kunst. Rembrandt antwortete seinen Schülern auf die Frage, wie sie malen sollten: nehmt den Pinsel in die Hand und fanget an. . . . . .

Je mehr sich die Ästhetik mit den Kunstrichtungen beschäftigt, desto unfähiger erweist sie sich für ihre eigentliche Aufgabe, die Qualität des Kunstwerks zu erforschen. Denn „Richtung" bedeutet nur eine Zeitströmung, die gerade Mode ist und von der nächsten Mode zum alten Eisen geworfen wird. Sie ist die Losung, das Feldgeschrei im Kampfe der jüngeren gegen die ältere Generation: sie ist eine Zeit, aber keine Wertbestimmung. Aber nicht das lautere Feldgeschrei entscheidet — sonst hätten die Expressionisten, Kubisten und Futuristen längst gewonnen —, sondern wie im Kriege die stärkeren Bataillone, so entscheiden in der Kunst nicht Richtungen den Sieg, sondern einzig und allein die stärkeren Persönlichkeiten in ihnen.

Ich schreibe als Maler, gleichsam mit dem Pinsel in der Hand und ich suche daher die Wirkungen, die das Kunstwerk auf mich ausübt, so viel als möglich aus den Mitteln, deren sich der Künstler bedient hat, zu erklären. Natürlich bin ich einseitig und der Vorwurf, ich schriebe pro domo, würde mich wenig rühren, weil ich glaube, dass es ein objektives richtiges Kunsturteil überhaupt nicht geben kann. Aber auch die Gerechtigkeit im Urteil über Kunst macht mir die Überzeugung: je stärker und unverfälschter ich sie ausdrücke, desto gerechter bin ich. Auch überlasse ich das Urteilen so viel als möglich dem Leser und dem — Berufskritiker; ich möchte klar machen, warum ich diese Malerei für gut und jene für schlecht halte. Witzige mögen „die Kunst in vierzig Minuten ein Kunstkenner zu werden" schreiben. Der Künstler schreibt über seine Kunst Bekenntnisse.

Goethe sagt mal: „Poesie ist keine Kunst, weil alles auf dem Naturell beruht." Ebenso ist Malerei keine Kunst, alles hängt von der Persönlichkeit des Künstlers ab. Der Inhalt der Kunst ist die Persönlichkeit des Künstlers.

Kunst kommt von Können, welches das Wollen, als einen dem Künstler innewohnenden Trieb, einschliesst (weshalb ich auch nicht an die faulen oder verbummelten Genies glaube). Der Künstler muss schaffen: die Kunst ist sein Handwerk.

Natura sive deus! Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde: der Künstler schafft nach seinem Ebenbilde die Welt! was Goethe in die schönen Worte kleidet: „Wie köstlich ists, wenn ein herrlicher Menschengeist ausdrücken kann, was sich in ihm bespiegelt."

MAX LIEBERMANN, ZEICHNUNG

HANS THOMA, MAINLANDSCHAFT. 1874. ZEICHNUNG
BESITZER: FRITZ GURLITT, BERLIN

HANS THOMA

VON

KARL SCHEFFLER

Wenn man die Friedenszeit zwischen 1870 und 1914 als eine geschlossene Epoche von besonderem geschichtlichen Charakter betrachtet, so wird deutlich, dass die Lebensarbeit Hans Thomas durchaus dieser Periode angehört, dass dieser Maler am Gesicht der vier Jahrzehnte entscheidend mitgearbeitet hat und auch wiederum von ihnen gebildet worden ist. Aufstieg und Vollendung des Talents fallen ganz in diesen Zeitabschnitt. Eine umfassende Ausstellung von Bildern Thomas, wie sie jetzt bei *Fritz Gurlitt* stattfand, ist darum ebenso berechtigt wie es die Ausstellungen von Werken Liebermanns, Trübners, Corinths und Slevogts gewesen sind. Ja, mehr noch als die Lebensarbeit dieser Vier – Slevogt ist noch nicht einmal fünfzig Jahre alt — wirkt die Thomas abgeschlossen, sie wirkt schon historisch. Die Persönlichkeit nimmt sich, den andern gegenüber, ganz patriarchalisch aus — und das nicht nur durch Alter und Erscheinung.

Aber nicht nur als Bilanz war diese Ausstellung vielleicht gedacht. Es hat mit ihr wohl noch eine besondere Bewandtnis. Eine neue Jugend tritt nämlich hervor und ihre Wortführer erklären, der „Impressionismus“ Liebermanns, Corinths, Trübners, Slevogts und anderer sei „überwunden“ oder müsse es doch werden, dem „Expressionismus“ Thomas aber gehöre in gewisser Weise die deutsche Zukunft. Thoma erlebt es in seinen alten Tagen, dass sein Lebenswerk noch einmal programmatisch wird und dass die Jüngsten ihm die Ehrenmitgliedschaft antragen.

In den vergangenen Jahrzehnten hat Thoma eine wichtige Seite der deutschen Romantik verkörpert. Nachdem er als Maler wie ein Holländer und wie ein Anhänger der Schule von Fontainebleau begonnen hatte, hat er sich, nach einer Periode äusserer Erfolglosigkeit, mit bewusster Konsequenz dem Kreise um Richard Wagner angeschlossen. Sein Ideal mag Hans Sachs ge-

HANS THOMA, AM FENSTER. 1877

BESITZER: FRAU DR. O. EISER. MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

HANS THOMA, FAUN UND NYMPHE. 1876

BESITZER: ROBERT GUTHMANN. MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

HANS THOMA, SCHWARZWALDLANDSCHAFT. ZEICHNUNG

BESITZER: FRITZ GURLITT, BERLIN

worden sein, wie dieser uns in den „Meistersingern“ entgegentritt, wie edle Epigonengesinnung ihn sieht. Ein Maler und Poet dazu! In die schwüle Erlösungssehnsucht, in das Fieberklima der Wagnerschen Romantik hat er seine persönliche Jovialität und eine gewisse lächelnde Abendrotsmilde getragen. Er hat, als Maler, die ehrgeizige Idee Wagners, vom Zentrum des deutschen Geistes aus eine neue Weltkunst zu schaffen, so sehr aufs Stammhafte, aufs Provinzielle angewandt, dass in seiner Lebensarbeit von der Freiluft des künstlerischen Weltverkehrs eigentlich kaum noch ein Hauch ist und dass dieses Lebenswerk nur von Deutschen recht verstanden und gewürdigt werden kann. Seine ursprünglich vorhandene Originalität und Gründlichkeit hat Thoma in die Tracht einer intimen Heimatskunst gesteckt. Das Wagnersche Heldengedicht deutscher Legendenromantik, gewürzt mit Schopenhauers Weltverneinungsphilosophie, ist ihm zur weltbejahenden Idylle geworden. Er hat in der Folge dem lauten Rationalismus und der schrillen Phantastik der Grossstadtkunst die bäuerliche Beschaulichkeit seiner Schwarzwaldheimat entgegengestellt, er weist zurück auf Schwind, der, ebenso wie er, ein malender Illustrator gewesen ist, und weiter rückwärts noch auf die nazarenische Landschaftergruppe, der eine lange Reihe feiner, aber auch ängstlich feiner Begabungen angehörten. Einige Züge seiner Bilder erinnern an Böcklin, andere an Marées und auch Hinweise auf den Lehrer, Schirmer, finden sich. Thoma ist der Maler des symbolisch Sentimentalischen; er malt beziehungsvoll seine Zufriedenheit und seine Rührung: er ist empfindungsselig. In seinen Bildern klingt jener Geist nach, der — künstlerisch reiner und bestimmter — in Haydns Sonatensätzen, in Vossens Idyllen, in Eichendorffs von Wanderglück erfüllten Erzählungen oder in Mörickes Gedichten anmutig sein Wesen treibt. Die glücklichsten Werke der Manneszeit und des Alters sind bleibende Dokumente dieser deutschen Lebenslyrik. Sie haben das Beruhigende von Liedern. Jeder Deutsche, der nicht allzu spät nach dem Jahre 1870 geboren wurde, kommt mit gewissen Lebensinstinkten von dieser Idyllengesinnung nie ganz los. Sie sitzt einem im Blut von den Richterschen Buchillustrationen her, die uns die Welt deutscher Märchen erschlossen haben, — von den Erzählungen und Liedern der deutschen Romantiker her, die bereits in den Lesebüchern der Schule zum Knaben gesprochen haben — von der Atmosphäre des Elternhauses, von dem unproblematischen Glück der Jugend her. Immer wieder ertappen sich Männer, deren Haare schon ergrauen, vor Bildern und Zeichnungen Thomas darüber, dass sie zu träumen, zu wünschen und sich zu erinnern beginnen. Vorne der Weg durch Gras und Sommerblumen, auf dem Kinder dahinspielen, weiterhin, am sich schlängelnden Bach entlang, Weiden- und Erlengebüsch mit ornamental gebogenem Gezweig, dahinter, sanft ansteigend, die feuchte Wiese mit weidendem Vieh, dann der Waldrand

HANS THOMA, SOMMERMORGEN. 1863

BESITZER: EDUARD KÜCHLER SEN., MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

mit seinen geheimvollen Schatten unter schön geformten Baumkronen, Rehe, die mit scheu fragender Bewegung hervortreten und Fuhrwerke, die auf fernen Waldwegen verschwinden, als würden sie irgendwo vom Glück erwartet; über dem Wald aber, bis zum Horizont, das wellige Land mit Dörfern und Feldern, in der Sonne und unter dahinstreichenden Wolkenschatten, zum Wandern, zur Lust des Wanderns einladend, alle Freuden eines schönen Sommertags versprechend und heiter hinaufweisend in den leicht bewölkten, lichtstrahlenden Himmel. Man überrascht sich unversehens über dem Wunsch, in dem rauchenden Jägerhaus, das im Abendschein traulich daliegt, zu übernachten; man betrachtet die zarten, von der untergegangenen Sonne rosig beleuchteten Lämmerwölkchen am tiefblauen Himmel und freut sich des schönen Abends; man blickt in das Wasser des Rheins und ergötzt sich an den feinen Ornamenten der sprudelnden Strömung. Das Leben scheint leicht und gut zu sein, Gottes Welt sieht aus wie ein Garten, den er lächelnd den Guten öffnet. Durch alle Landschaften lustwandelt die Lebenshoffnung und eben darum fühlt der Betrachter sich wieder ganz wie ein Kind, dem die Hoffnung ja die einzige Göttin ist. So ergeht es den Besten. Der ausgezeichnete Alfred Lichtwark hat sich aufs ernsthafteste um gute Malerei bemüht, er hat für sein Museum Bilder von Liebermann und von den Franzosen gesammelt, hat Corinth und Slevogt Aufträge gegeben und ist bei keiner bedeutenden neueren Erscheinung vorübergegangen: sein Herz aber gehörte den intimen Landschaftern aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, den Nerly, Reinhold, Dahl und den Hamburger Meistern, er fühlte sich im Instinkt, wie zu Runge und Casper Friedrich, mehr zu Thoma als zu den Impressionisten hingezogen. Diesem Instinkt verdankt Thoma seine Popularität. Er besticht den Betrachter als Poet und als Illustrator einer sanguinischen und doch auch wieder melancholisch leicht verschleierten Lebenspoesie. Darum wird sein Name von so vielen mit Zärtlichkeit genannt. Man liebt ihn um der Gegenstände willen, die er malt und um der liebevollen Gesinnung willen, womit er es thut. Er wird der Maler des deutschen Waldes genannt, er ist der Maler des Schwarzwaldbaches, der weidenden Ziegenherde, des traulichen Hausgartens und des stillen Feierabends. Und unvermerkt poetisiert er in seine Heimatslandschaft biblische Vorgänge dann hinein. Englein fliegen darin umher, Maria und Joseph ziehen vorüber, der Verlorene Sohn weidet die Schweine und Christus spricht milde und gut am Brunnen mit der Jungfrau. Man vergisst fast darauf zu achten, ob die Malerei eigentlich gut sei. Sie ist ja nicht immer gut, sie ist im Laufe der Jahre oft sogar sehr schwach geworden; doch hat Thoma die künstlerischen Kräfte so zu mischen verstanden, dass er jedem etwas zu sein vermag. Er ist denen wert, die in Knaus ihren liebsten Meister sehen, aber er versteht es mit gewissen Werken auch denen um Leibl zu genügen. Zuerst war er verkannt, dann wurde er populär; zugleich erscheint er modern und altmodisch; manchmal wirkt er wie einer, der all sein Können verlernt hat, und dann zeigt es sich

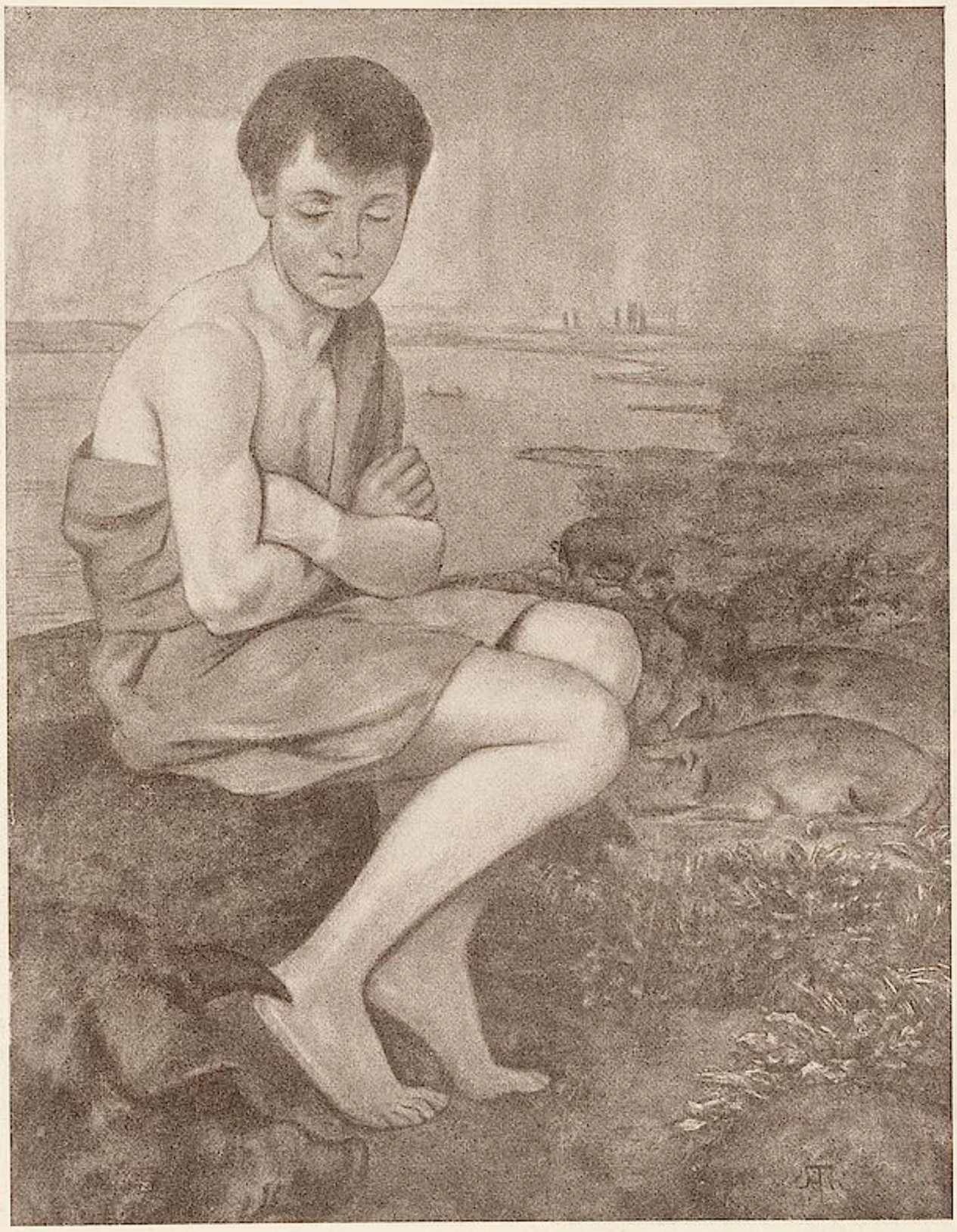
HANS THOMA, SIENA. FARBIGE ZEICHNUNG. 1880

BESITZER: FRITZ GURLITT, BERLIN

HANS THOMA, BRIEFSCHREIBERIN AGATHE. 1881

BESITZER: MARTIN FLERSHEIM. MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

doch wieder, dass er mehr Handwerk hat als viele Genossen, deren Technik blendet. Widerspruchslosen Beifall der Kenner erzwingen sich einige seiner Frühbilder, die zur Malweise der Frankfurter Schule, zum alten Holland und modernen Frankreich hinüberweisen; die vereinfachende Hand eines Erfahrenen verrät manche Zeichnung; am stärksten wirken Wasserfarbenblätter, Landschaften aus Deutschland und Italien, in denen andeutend und mit handschriftlicher Leichtigkeit ein Ganzes der Natur im zufälligen Ausschnitt gegeben ist. Im Kasseler Museum hängt ein Aquarell, eine Ansicht von Carrara mit den Marmorbrüchen, die das Werk eines Meisters ist. Die Stilisierung haftet hier nicht mehr, am Gegenständlichen, sie besteht nicht mehr in einer empfindungsvollen Betonung von Dingen, die eine Geschichte erzählen, sie klebt nicht am ornamentalen Reiz des Details, sondern sie nähert sich in ganz selbständiger Art der Kurzschrift van Goghs oder Signacs. Auch an Marées fühlt man sich ein wenig erinnert. Thomas Arbeiten sind aber sehr ungleich: sie können sich, wie in der Kasseler Landschaft, bis zum Meisterhaften erheben und sie können innerhalb des schlechthin Dilettantischen bleiben.

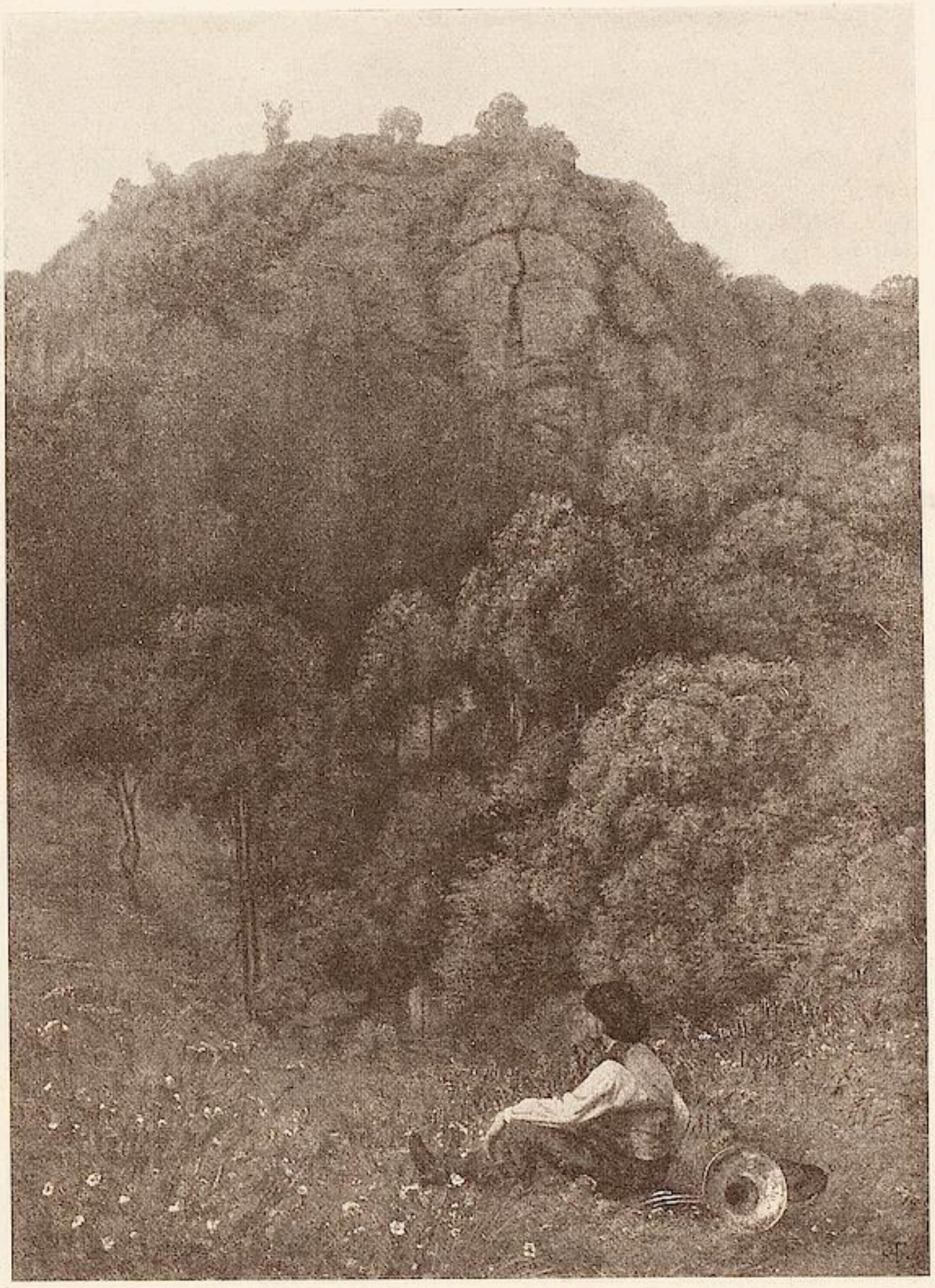


HANS THOMA, DER VERLORENE SOHN. 1892

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Das ist es, was besorgt macht, wenn gewisse Teile der Jugend sich der Kunst Thomas mit programmatischem Nachdruck nun wieder zuwenden. Es ist ja nicht ganz inkonsequent, wenn im Heiligtum der Jüngsten neben der Büste van Goghs auch die Thomas aufgestellt wird, so grundverschieden die Persönlichkeiten auch wirken, und es mag der stille Alte, so gut wie ein anderer, als Vorbild verehrt werden, wenn ein vom Impressionismus übersättigtes Malergeschlecht an die Stelle des Tons, der Farbe, der Valeur wieder einmal die ornamentalische Form setzen, wenn sie wieder mehr zeichnen als malen will. Gross ist nur die Gefahr, dass die Verehrer Thomas unmerklich wieder zu einem neuen Kultus des Gegenstandes verführt werden, und dass in einem neuen Symbolismus der Gegenstände dann schnell die kaum errungene Fähigkeit zu malen und Farben malerisch zu traktieren verloren geht. Es droht die Gefahr, dass, mit pathetischer Verachtung für anders Denkende, viel von „Stil“ die Rede ist und dass das Qualitätsgefühl, das den Begriff „Stil“ überhaupt nicht kennt, darüber zeitweise wieder verstummen muss.

Von diesen Dingen war hier neulich schon die Rede in der Antwort, die einem Maler auf seinen Brief, worin er uns eine Unterschätzung Thomas vorwarf, erteilt wurde (Seite 527, Jahrgang XIII). Ich unterschätze Thoma keineswegs. Ich gestehe, dass mich die Empfindung oft vertraulich zu ihm hinzieht. Einige seiner Frühwerke liebe ich, Arbeiten, wie die hier auf den Seiten 213, 219, 227, zum Beispiel, abgebildeten, bewundere ich, viele andere achte ich



HANS THOMA, DAS DEUTSCHE VOLKSLIED. 1889

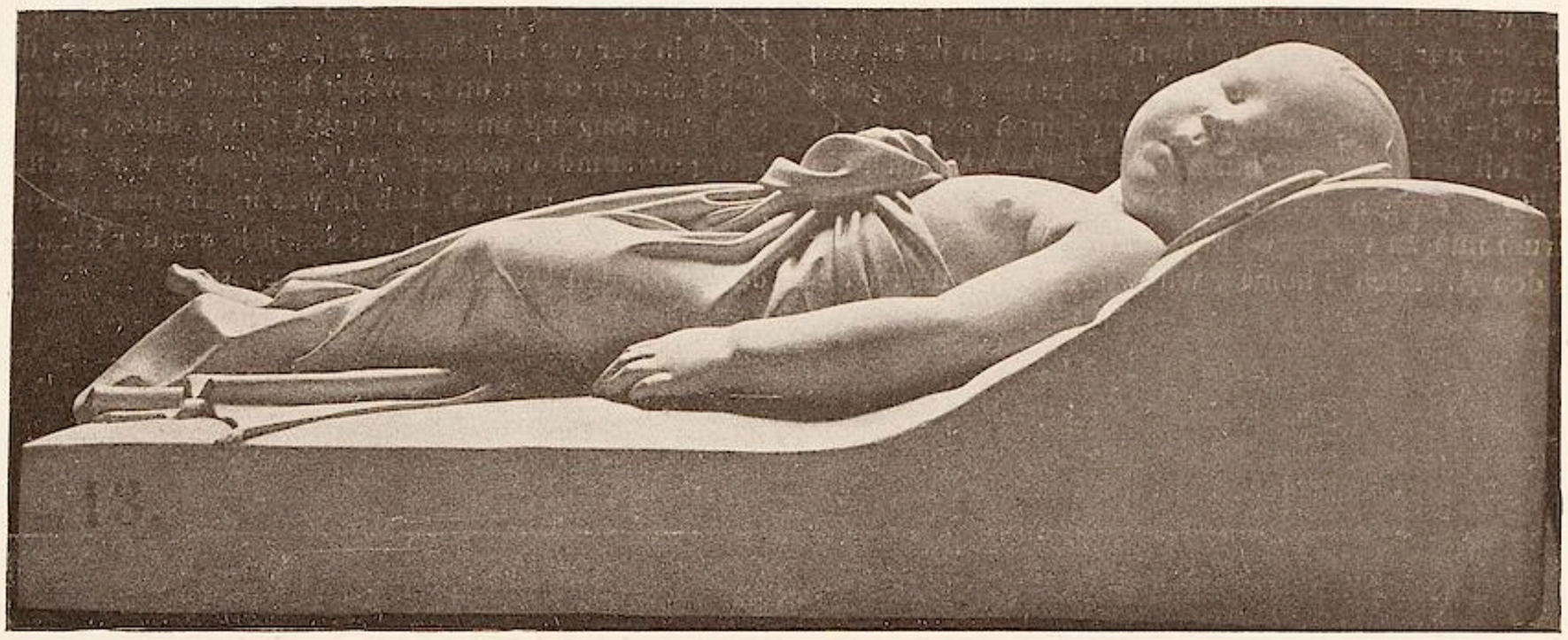
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

durchaus hoch. Lange aber halte ich es in seiner Nähe nie aus. Wer das Leben in seiner ganzen Kraft, Fülle und Härte empfindet, dem kann Thoma nicht genügen. Wer in der Kunst eine Sache der Menschheit, nicht eines Stammes sieht, nicht eine Angelegenheit für den Feierabend, für das Ofenwinkelglück, sondern eine Thätigkeit, die das Äusserste vom Manne fordert und in der sich eine jeder Belastungsprobe gewachsene Weltanschauung spiegeln soll, für den kann Thoma ein dauernder Umgang nicht sein. Den muss es darum auch verdriessen, wenn die Jugend vor Thomas Werken von der „Überwindung des Impressionismus“ zu reden beginnt. Man könnte dazu anmerken, dass das Beste, der unsterbliche Teil in Thomas Werken dem Impressionismus verwandt ist und dass immer noch nicht erfasst wird, was der Begriff Impressionismus umschreibt oder doch umschreiben kann. Besser aber ist es, überhaupt nicht von Stilbezeichnungen zu sprechen, sondern von Talenten und von Persönlichkeiten. „Stil“ ist fast immer Kunstgewerbe. Operationen mit den Worten Eindruckskunst und Ausdruckskunst führen schliesslich dahin, das Zeitliche und Konventionelle wichtiger zu nehmen als das Überzeitliche und Geniale. Die deutsche Kunst wird in dem Augenblick klassisch sein, wo sie das Wort Stil nicht mehr kennt. Vor allem der Künstler sollte, sofern er Talent hat und weiss, was er daran hat, das Wort Stil gar nicht in den Mund nehmen. Stil ist, was die grossen Persönlichkeiten machen, wenn sie reden wie ihnen der Schnabel gewachsen ist.

In diesem Sinne hat Thomas Lebenswerk, strecken-

weit wenigstens, den natürlichen Stil, der nicht gedacht, sondern nur gelebt werden kann. Das allein ist es, was diesem Werk die geschichtliche Bedeutung giebt, was es so im Rückblick notwendig erscheinen lässt. Es ist ein Teil der Zeit, die hinter uns liegt — und auch ein Teil der ewigen deutschen Empfindung. Wir wollen darum nun zu vergessen beginnen, was unzulänglich ist in den Arbeiten Thomas, wir wollen uns nur an das Echte, Gestaltete und Bleibende darin halten und dankbar sein für die kindlichen Paradiesempfindungen, die der Künstler oft in uns erweckt hat, für seine unablässige Anstrengung unsere innere Unruhe durch „selige Morgentraumdeutweisen" zu begütigen, wir wollen ganz unprogammatisch, lieben, was in Thomas Lebenswerk liebenswert ist und was schon heute der kleinen, der nationalen Unsterblichkeit sicher ist.

HANS THOMA, GERBERMÜHLE BEI FRANKFURT. ZEICHNUNG. 1891
BESITZER: FRITZ GURLITT, BERLIN



CHR. D. RAUCH, STATUE DER TOTGEBORENEN PRINZESSIN VON CUMBERLAND. 1823
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

CHRISTIAN DANIEL RAUCH

1777—1857

VON

HANS MACKOWSKY

Der neue Wille zu einem Stil, der statt die Form aufzulösen und malerisch zu verflüchten wieder nach klarer Übersicht und fester Gestaltung drängt, greift in seinem natürlichen Traditionsbedürfnis auf die Meister der sogenannten klassizistischen Richtung zurück. Und dass wir es nicht mit einer nur flüchtigen Mode zu thun haben, wie ehedem, als mit virtuoser Gedankenlosigkeit die Stilformen früherer Jahrhunderte in schneller Folge durchgespielt wurden, beweist die anhaltende Vertiefung in das reiche Erbe, das wir mit immer reger Entdeckerfreude uns allmählich zu eigen machen.

Dies Erbe ist wesentlich nationaler Art. Der Klassizismus, um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts von England ausgegangen, hat allerdings das ganze gebildete Europa eine Zeitlang beherrscht; er hat in der Form des Empire in Frankreich seine strengste methodische Ausbildung erfahren, aber nur in Deutschland hat er sich ganz mit dem Genius des Volkes verschwistert. Kein andres Land hat so anhaltend und so verständnisinnig auf die antiken und die romantischen Elemente, die er in sich barg und vereinte, reagiert. An hundert Jahre und noch etwas darüber sind die Forderungen des Klassizismus in Deutschland lebendig geblieben, grosse geistige Wandlungen, die das Denken der Nation vom Rationalismus zur Romantik führten, hat er überdauert, in dem er seine Formen, immer auf derselben Grundlage, den neuen Anschauungen anpasste. Er hat, wenn nicht vielleicht die stärksten Theoretiker — wir haben dem Franzosen Emeric-David nichts an die Seite zu stellen —, so doch in Winckelmann seinen grössten Propheten, in Goethe seinen grössten Dichter und in Schinkel seinen grössten Baukünstler gesehen.

Ob wir Rauch für die Plastik die gleichen Ansprüche zubilligen wollen, hängt davon ab, wie hoch wir in dem Schaffen jener andern die reinen klassizistischen Elemente bewerten. Nehmen wir Rauch als den Repräsentanten eines bestimmten

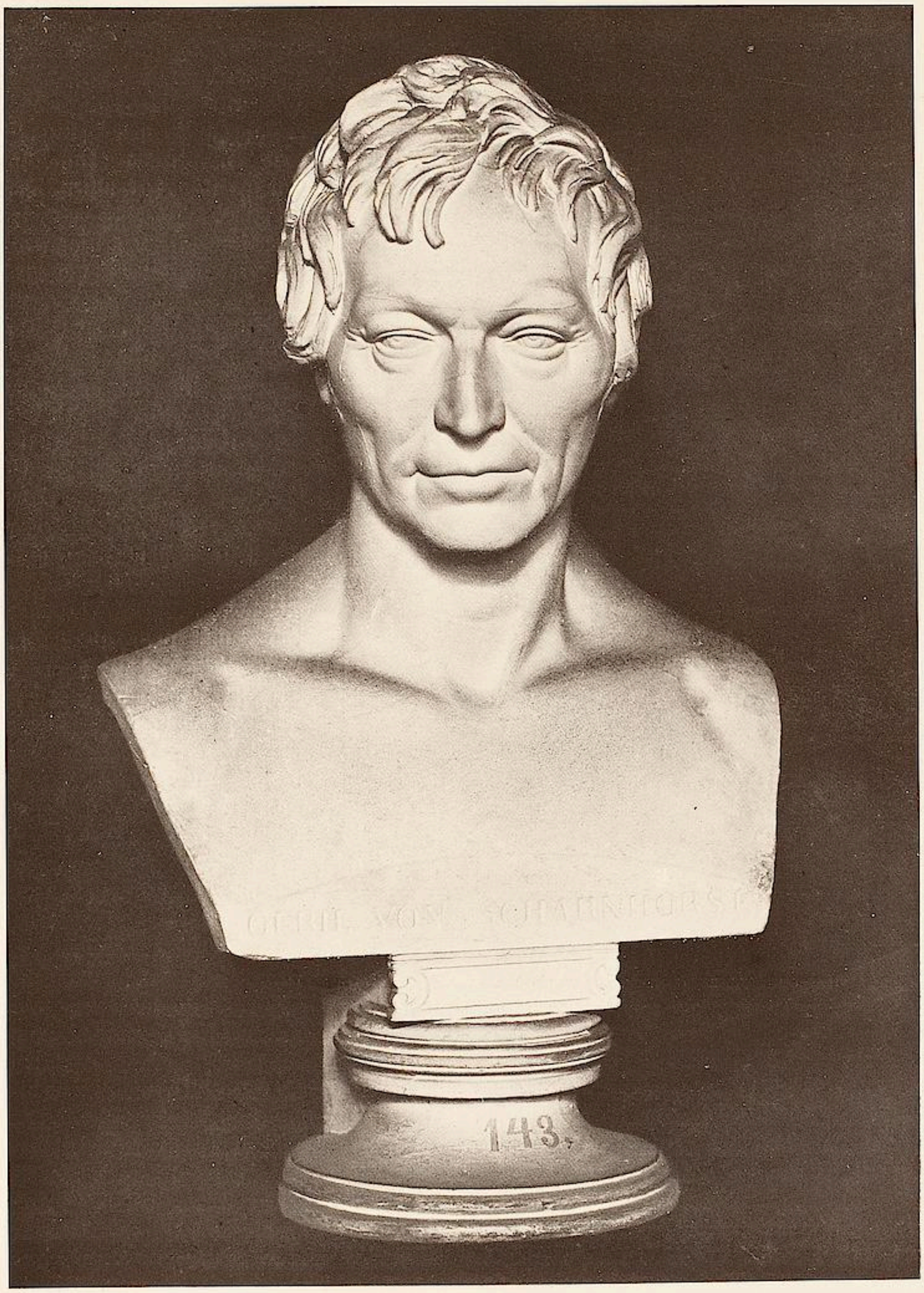
CHR. D. RAUCH, GENERAL KLEIST VON NOLLENDORF. 1819
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

CHR. D. RAUCH, GROSSFÜRSTIN MARIE, HERZOGIN VON LEUCHTENBERG. 1841
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

Zeitstils, so steht er als Erster da auf seinem Gebiete. Schadow, der ihm, historisch gesprochen, Platz gemacht hat, bewegt sich auf einer andern Linie; Canova ist einseitiger der Begabung nach, Thorvaldsen, der einzige, der Rauch auch an Fülle der Produktion gleichkommt, ist wohl als Typus noch reiner (er hat ja fast sein ganzes Leben in Rom zugebracht) aber auch blutleerer, von geringerer Festigkeit des künstlerischen Auftretens. Betrachtet man indessen die Gesamtleistung Rauchs als Ausfluss seiner künstlerischen Persönlichkeit, so wird man zaudern, ihn jenen drei Grossen ebenbürtig anzureihen. Winckelmann war mehr als „den gesamten Altertümern gleichsam ein göttlicher Ausleger“ er gehört zu den ersten Prosaikern Deutschlands, dem wir fast unsere gesamte Kunstsprache verdanken. Schinkel bedeutet unendlich mehr als nur die reinste Erfüllung eines Kunstprogramms; er war die Wiederkunft eines jener Universalgenies, in denen die Renaissance sich vollendete, ein Künstler von tiefsten Einsichten in die Urgründe seiner Kunst. „Ruhm und Einfluss“, sagt Fritz Stahl von ihm in seinem schönen Schinkelbuch, „die er im Leben und noch fünzig Jahre nach seinem Tode gehabt hat, sind nichts im Vergleich zu dem Ruhm und dem Einfluss, die er noch haben wird“, und schon mehren sich die Zeichen, dass diese Worte sich erfüllen werden. Von dem dritten, von Goethe, nicht zu schweigen, hiesse den guten Geschmack verletzen.

Im Unterschied von jenen, deren Machtgebiet mit ihren sichtbaren Werken nicht umschrieben wird, ist Rauch ganz in seinem Werke enthalten, ja man kann sagen, dass in bestimmter Hinsicht sein Schaffen schwerer wiegt als seine Persönlichkeit. Dies Schaffen nahm alle seine Kraft in Anspruch, darüber hinaus, gleichsam ohne eigenes Zuthun, nur durch die „Elemente, die sich in ihm mischten“, umfassend und tief auf die Kultur seines Volkes zu wirken, war ihm versagt. Er hat den Ruhm derer genossen, in denen sich der Zeitwille zur Erscheinung bringt. Man huldigte ihm in allen Kreisen, und er nahm diese Huldigungen an mit äusserlich vornehmer Zurückhaltung, die ihm seine Berührung mit dem Hof schon in jungen Jahren zur zweiten Natur hatte werden lassen. Innerlich auf eine bestimmte mittlere Temperatur festgelegt, liess er sich von nichts hinreissen. Exaltationen war er abhold. Auf Frauenliebe hat er früh verzichtet, nachdem er sie als einen blossen Sinnengenuss gekostet hatte. Zwei Töchter, so verschieden von Aussehen, dass man geneigt war auf verschiedene Mütter zu schliessen, führte er mit sich in die bescheidene Wohnung des Lagerhauses, die nur durch den Hof von seinen Werkstätten getrennt war. Agnes, die ältere, erblühte dort zu einer Schönheit, die bald der Professor d' Alton nach Halle heimführte, Doris, unscheinbar, blieb lebenslang bei dem Vater als die treu sorgende Martha.

An den Geschicken des Vaterlandes hat Rauch



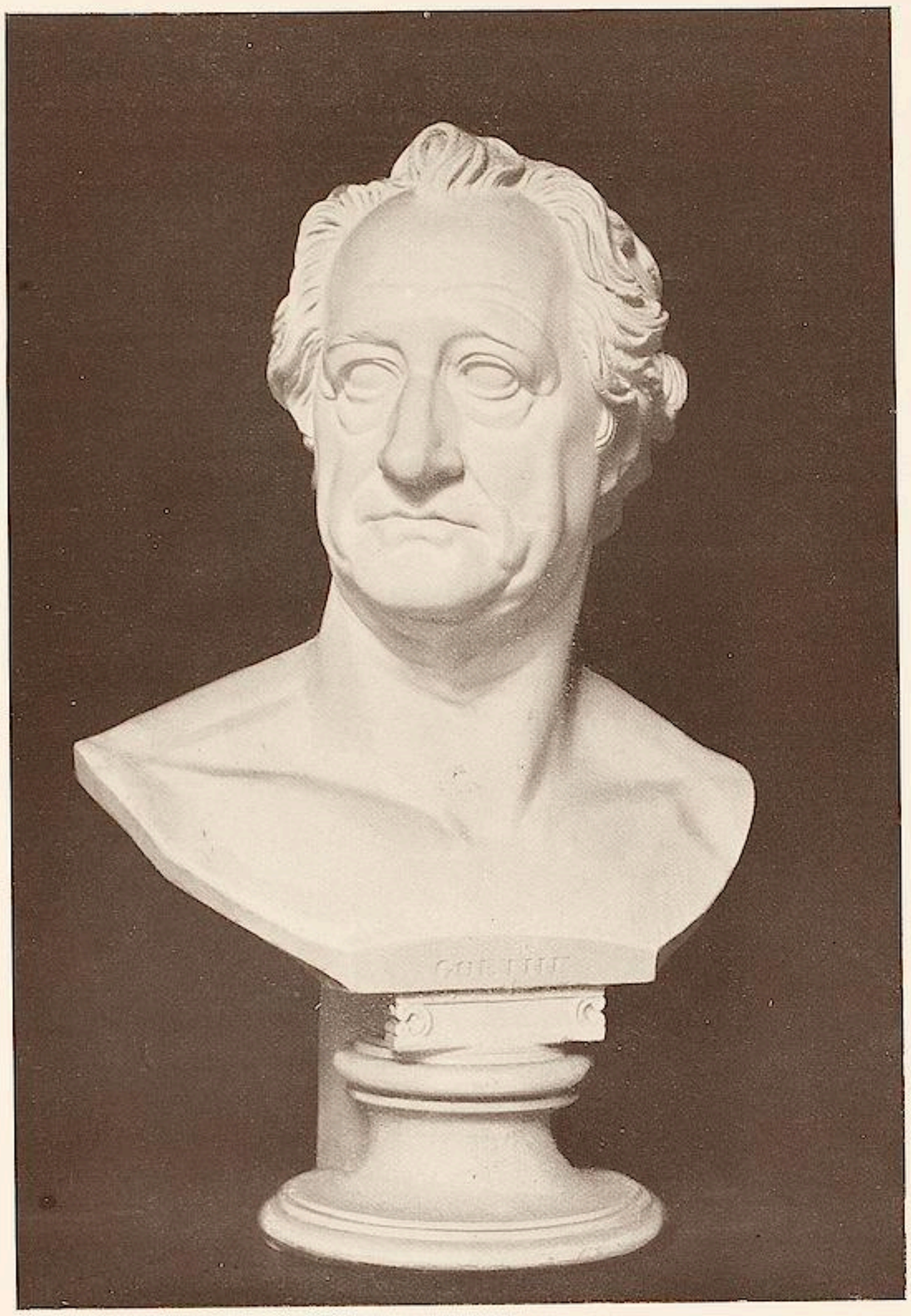
CHR. D. RAUCH. GENERAL GERHARD DAVID VON SCHARNHORST. 1818
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

ERNST RIETSCHEL, GOETHE. 1857. BRONZE
VOM GOETHE-SCHILLER-DENKMAL IN WEIMAR

den herzlichsten Anteil genommen, aber der Donner der grossen Schläge drang nur als ein fernes Rollen zu ihm. Den Zusammenbruch 1806 erlebte er als königlicher Pensionär in Rom, und als das Ringen um die Befreiung anhob und sich vollendete, meisselte er in der stillen Steinwelt zu Carrara an dem Sarkophag der toten Königin. Die Märzunruhen 1848 bedeuteten für ihn nichts weiter als „recht traurig unthätige Tage", in denen er nur für einzelne Stunden „die göttliche Heilkraft der Arbeit" empfand. Damals war er freilich ein Greis, aber auch den Jugendlichen regte nur der Widerschein des Feuers auf, dessen Glut die andern härtete.

Mit den Besten seiner Zeit stand er in freundschaftlichem Verkehr. Goethe, der ihn schätzte, lud ihn mehrmals zu sich ins Haus, wechselte Briefe mit ihm und nahm ihn sozusagen in sein geistiges Gefolge auf. Die Brüder Humboldt zogen ihn in ihre vertrauliche Nähe. Namentlich Wilhelm von Humboldt und Frau Caroline räumten ihm die Rechte eines Vertrauten des Hauses ein, waren unablässig um sein künstlerisches Fortkommen bemüht, empfahlen und förderten ihn mit dem Gewicht ihrer Stellung und ihres Ansehens. Alexander, nachdem Wilhelm 1835 gestorben war, verwaltete treu auch dieses Erbe seines Bruders.

Von Künstlern hat ihm keiner so nah gestanden wie Schinkel. Was sie verband, war ausser der gleichen idealen Richtung des Strebens und der Anschauungen die Waffenbrüderschaft in den Kämpfen um die künstlerischen Aufgaben der Zeit. Sie dienten beide einem Herrn, dessen passiver Widerstand um so härter zu überwinden war, als er aus einer angeborenen Schwere des Entschlusses seine zähe Kraft herleitete. Trotz diesem Einvernehmen hat sich Schinkel nie bei seinen grossen Ausführungen der Mitarbeit Rauchs bedient. Vielleicht, weil Rauch stets von eigenen Schöpfungen in Anspruch genommen war, wahrscheinlicher indessen, weil Schinkel, selbstherrlich wie jedes Genie, gefügiger Kräfte bedurfte. Er wählte Tieck, den stillen und immer bedrückten Werkstattgenossen Rauchs, der zwar, wie Hildebrandt in seiner treffenden Charakteristik nachwies, auch seinen Starrkopf hatte, aber mit den Prinzipien der Schinkelschen Kunst tiefer übereinstimmte als Rauch; wurzelte er doch, wie Hildebrandt sich ausdrückt, mit dem innersten Kern seines Wesens „im Klassizismus der Goethezeit". Die tiefere Bildung, der Tieck zum Nachteil seiner Produktion die Hälfte seines Lebens opferte, zog Schinkels Universalität an. Rauch, immer nur stückweise, meist von der Stoffwelt seiner eigenen Arbeiten



CHR. D. RAUCH, GOETHE. 1820
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

belehrt, der auf die „unerspriessliche Leserei“ keine Zeit zu verwenden hatte, stand darin weit hinter Tieck zurück. Gewiss wurde auch durch Tieck Schinkel auf August Kiss gewiesen, den zweiten bedeutenden Gehilfen des Baumeisters, der, von Rauch ausgebildet, eine Zeitlang in die Werkstatt Tiecks überging. Mit seinem Temperament sprang er da ein, wo Tiecks epische Ruhe nicht ausreichte.

Und wie endlich offenbart sich Rauchs Persönlichkeit als Haupt der blühenden Schule, deren Gründung und Wachstum sein innerster Stolz, die lebhafteste Genugthuung seines Wirkens als Künstler gewesen ist? Unter den vielen, die er gefördert, steht Ernst Rietschel an erster Stelle. Man kann sich über dem Lesen des Briefwechsels zwischen Rauch und Rietschel, der in zwei Bänden vorliegt, des Eindrucks nicht erwehren, als habe Rauch instinktiv in Rietschel den Rivalen gewittert. Er hat mit steter Aufmunterung und unumwundenem Lobe niemals zurückgehalten; „in diesem jungen Manne“, schrieb er von dem vierundzwanzigjährigen Rietschel an Goethe, „erreicht wahrscheinlich die neuere Skulptur eine nie geahnte Höhe, und Thorvaldsens immenses Talent in dessen feinerem Sinn und Bildung den berufenen Nachfolger“. Er hat willig ein Werk, „das so lange mit höchster Liebe gehätschelte Kind“, die Goethe-Schiller-Gruppe, für die er in Weimar selbst den passendsten Standplatz vor dem Theater ausgewählt hatte, dem jüngeren Freunde abgetreten, weil er sich einer Hauptbedingung, die König Ludwig stellte, das geschichtliche Kostüm zu verwenden, nicht unterwerfen konnte und wollte, „um am Abend seines Lebens nicht noch mit sich selbst in Widerspruch zu geraten“. Er hat schliesslich, als er sich, nicht lang vor seinem Tode, „zum ersten Male altersschwach, im ganzen recht miserabel“ vorkam, den bestimmten Wunsch ausgesprochen, Rietschel möchte die von ihm begründete, „in steter Thätigkeit und gutem Rufe erhaltene Werkstatt des Lagerhauses zu würdigster Fortführung übernehmen“. Aber bei alldem hat Rauch doch, mehr instinktiv als bewusst, dafür gesorgt, dass Rietschel ihm nicht ins Gehege kam; für sie beide schien ihm der Platz in Berlin nicht ausreichend, es war ihm nicht unerwünscht, dass Rietschel sich in Dresden festwurzelte und ihn als Mitbewerber in nächster Nähe nicht bedrängte. Rietschel, der nur vier Jahre später seinem Meister ins Grab folgte, hat, wie es scheint, mit diesem letzten feinen Argwohn in Rauchs Seele nicht gelesen. Weich, gefühlvoll und in hingebender Treue erinnert er in so weit an Max Piccolomini, wie Rauch in seinem Verhalten zu ihm an Wallenstein denken lässt:

„Wie ist's? Willst du den Gang mit mir versuchen?
— — — — — Stelle dich
Mir gegenüber — — — —
— — — — hast bei mir etwas
Gelernt, ich darf des Gegners mich nicht schämen,
Und keinen schönern Tag erlebst du, mir
Die Schule zu bezahlen. — — —"
Man achte doch immer auf die Form, die sich ein bedeutender Mann aufprägt von dem Augenblick an, in dem er sich selber mitten unter seiner Umgebung gleichsam historisch bewusst wird. Sie verrät das Ideal seines äusseren Fortlebens, sagt viel, wenn nicht alles, über seine innere Kultur aus und wird, auch wenn sie gleichgültig und vernachlässigt erscheint, nie frei von Pose sein. Jeder von den Grossen legt auf der Höhe des Lebens die Toilette seiner Unsterblichkeit an. Kein Zweifel: Rauch, den die Not der Jugend in ein Dienstverhältnis gezwungen hatte, von dem aus er die Gebärde fürstlichen Auftretens unmittelbar vor Augen hatte, strebte danach, sich als Herrscher in seinem Reich auch äusserlich zu legitimieren. Wenn Schadow sich in der Pose des stadtbekannten Originales gefiel, so Rauch in der des eleganten Welt- und Hofmannes. Krüger hat sie beide vorzüglich getroffen, in dem er doch nur die Wirklichkeit abschrieb: den einen, auf der Parade, ungeniert unter den Zylinderträgern mit seinem ordinären grünen Augenschirm, den andern, auf der Huldigung, mit dem gelben Seidenmantel über dem Frack in lässiger Vornehmheit als Flügelmann der geistigen Garde, die die Tribüne füllt.

* * *

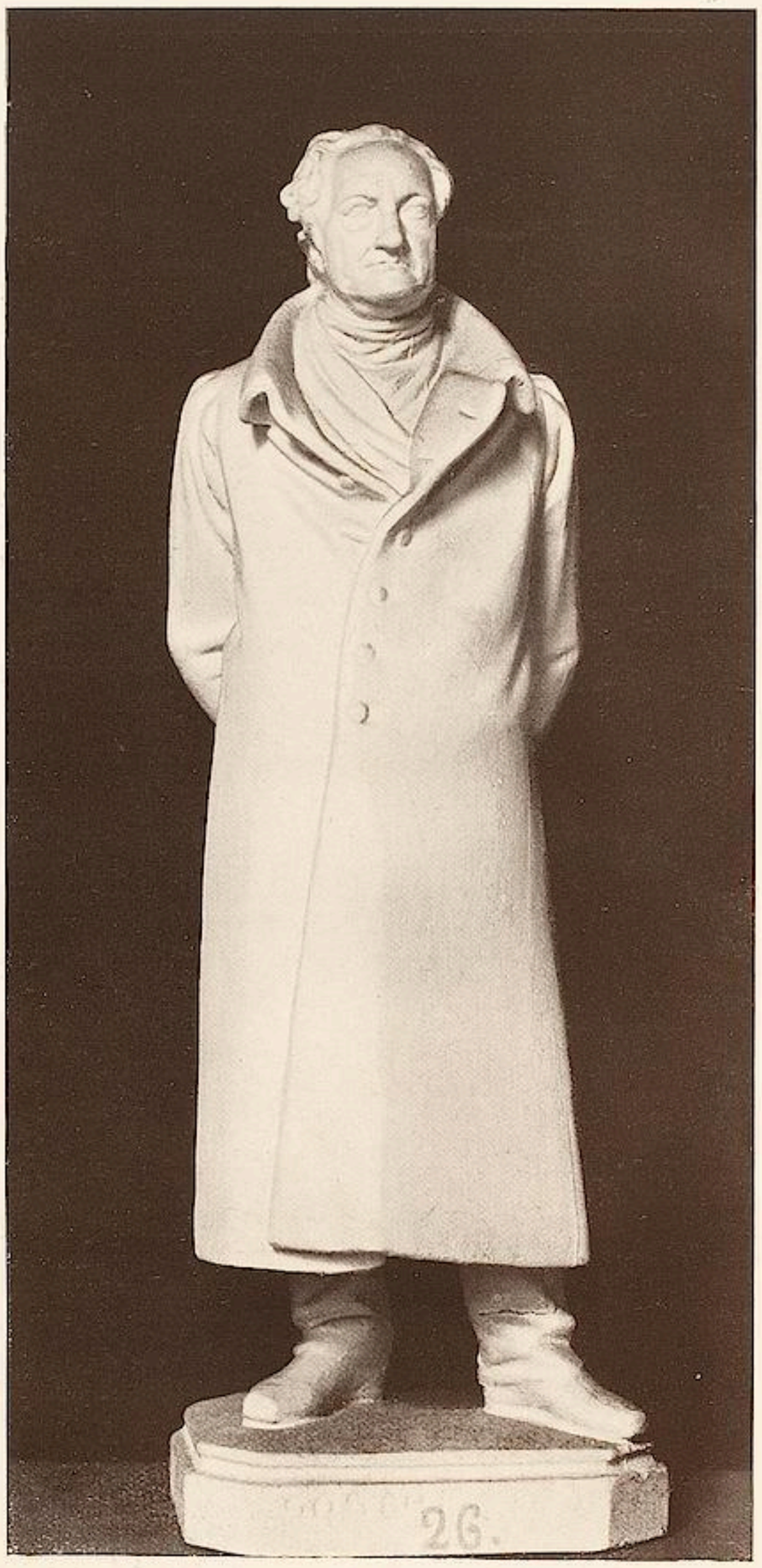
CHR. D. RAUCH, ZUG DURCH DIE CHAMPAGNE. 1825. RECHTE LANGSEITE DES MITTLEREN SOCKELTEILS VOM BLÜCHER-DENKMAL NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

Rauchs erste Berufsahnungen wurden geweckt durch den Anblick zweier Marmorbüsten Trippels im Schlosse zu Arolsen, wo der Vater beim Fürsten Friedrich zu Waldeck als Kammerdiener persönlichen Dienst that. Sie stellten Goethe und Friedrich den Grossen dar, die beiden Welten, in denen die Kunst unseres Meisters sich heimisch zu machen berufen war. Sein Geist und seine Phantasie ergingen sich am liebsten in den idealen Gefilden der Goethe-Welt; seine grösste Aufgabe ward ihm von der kriegerischen Prosa der Alten-Fritzen-Zeit gestellt. So scheint seine Thätigkeit durch den inneren Widerspruch von Neigung und Aufgabe teilweise erschwert und gehemmt. Wie nun gelang es ihm, diesen Widerspruch aufzulösen und zwar so vollkommen, dass man sich fragen muss, ob er ihn überhaupt empfunden hat? Denn keines seiner Werke krankt im Innersten daran, trägt Spuren schmerzhaft überwundener Hemmnisse zwischen Pflicht und Neigung.

Rauch nahm die Bildung seiner Zeit durch das Medium des Zeitempfindens auf. Der Inhalt dieser Bildung war klassisch, das Empfinden romantisch. In bedenklich späten Lebensjahren (er war schon fünfundzwanzig) betrat er die Künstlerlaufbahn, innerlich stand er dem Leben mit um so reiferer Aufnahmefähigkeit gegenüber. Die Kunst, die er vorfand, hatte sich aus den letzten Erinnerungen an die anmutige Üppigkeit des Rokoko herausgearbeitet und war zu der strengen Form der Antike übergegangen. Selbst Schadow konnte sich dieser, von der Architektur längst vorbereiteten neuen Formauffassung nicht entziehen; das grosse Relief für die Pepiniere, das Rauch 1802 als erste Arbeit nach Schadows Skizze ausführte, zeigt ein Fort-

CHR. D. RAUCH, PRINZESSIN ALEXANDRINE VON PREUSSEN (1822 GROSSHERZOGIN VON MECKLENBURG-SCHWERIN). 1821

NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM



CHR. D. RAUCH, GOETHE IM HAUSROCK. STATUETTE. 1828
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

schreiten auf der Bahn strenger antiker Formauffassung, die Schadow zuerst mit dem Fries für die Neue Münze betreten hatte. Befestigend und stärkend trat das Vorbild Thorvaldsens in den langen Jahren des ersten römischen Aufenthalts hinzu. Der Umgang mit Wilhelm von Humboldt füllte und weitete das noch so eng beschränkte Wissen. Als erste Frucht von diesem Baum der Erkenntnis muss der Sarkophag mit dem Bilde der toten Königin betrachtet werden. Ganz heidnisch in der Form, ohne die leiseste Andeutung christlich-religiöser Symbolik, ist das Werk erfüllt von einer romantisch verklärten Poesie des Todes. Ein kleiner Zug, der so viel über den Bildungsdrang des Künstlers aussagt: als das Gipsmodell zur Seefahrt nach Carrara verpackt wird, verstaut Rauch in der Höhlung des Sarkophages für siebenundzwanzig Thaler Übersetzungen griechischer Klassiker, deren Auswahl er mit Humboldts beraten hat.

Rauchs zweiter italienischer Aufenthalt 1812—1818, nur unterbrochen durch das ereignisreiche Jahr in Berlin, wo er den Sarkophag der Königin aufstellte, die Bekanntschaft Kaiser Alexanders und Blüchers machte und die Skizzen für die ersten Standbilder der Feldherren der Freiheitskriege entwarf, liess ihn den Ausbruch des Konfliktes zwischen den Klassikern und den Romantikern erleben. Er war seit lange vorbereitet und hatte schon um 1780 mit einer Bewegung zugunsten der italienischen Frührenaissance eingesetzt. Grade die Goethe nahestehenden Künstler, ein Wilhelm Tischbein, Lips, Büry, dazu der Archäologe Hirt hatten die ersten Schritte unternommen, die italienischen Primitiven dem künstlerischen Bewusstsein ihrer Zeit wieder nahe zu bringen. Den jungen Malern kamen die jungen Literaten zu Hilfe, Wackenroder und Tieck mit ihren gefühlvollen Herzensergiessungen, August Wilhelm von Schlegel mit seinen Aufsätzen in der „Europa“; ihnen folgten die Sammler, Herr von Quandt in Leipzig, die Gebrüder Boisserée in Heidelberg, in Köln Walraf und von Lieversberg und der Fürst von Wallerstein. Aber der romantische Hang zur geschichtlichen Erfassung der Vergangenheit, ein Hang, dem der junge Goethe mit jugendlichem Feuer sich hingegeben hatte, wandelte sich unter dem Anstoss der Zeitverhältnisse zu einer patriotisch-nationalen Vertiefung. Die grosse ethische Bewegung, die den Freiheitskriegen voranging, prägte sich auch in der Erfassung der Kunstinhalte aus. Die geläuterte heidnische Form gab man willig dahin für die Ursprünglichkeit und Echtheit des religiösen Empfindens, das sich in den mageren Linien, in der Dürftigkeit und Steifheit der Primitiven ausdrückte. Dem Stilbegriff „Rom“ trat das neudeutsche Ideal „Nürnberg“ gegenüber, der Venus die Maria im Rosenhag. Indessen „man empfand“, wie der Rauch-Biograph Eggers die Zustände um 1805 beschreibt, „auf dem Gebiete der bildenden Kunst die Nachfolge des klassischen Altertums und die der mittelalterlichen Meister nicht gar so sehr wie einen

CHR. D. RAUCH, BLÜCHER-DENKMAL. 1819—1826. BRONZE. BERLIN. UNTER DEN LINDEN

CHR. D. RAUCH, VICTORIA IM SIEGESFLUG ÜBER DEN EROBERTEN FESTUNGEN DER NIEDERLANDE. 1820. SOCKELRELIEF VOM BÜLOW-DENKMAL. MARMOR. BERLIN

Gegensatz. Beide Richtungen kamen vielmehr darin überein, dass sie Auflehnungen waren gegen das bekämpfte Zeitalter des vierzehnten Ludwig."

Zehn Jahre später aber hatte sich das friedliche Bild geändert. Was bisher zwar gesondert, aber doch von dem allgemeinen Bildungsideal umfasst nebeneinander sich geregt hatte, trat nun aus den Schranken der ästhetischen Welt zur Propaganda der That über. Die romantische Richtung kehrte eine deutliche konfessionelle Spitze hervor; im religiösen Bekenntnis wie im künstlerischen Ideal, in Sitte und Lebensweise und, wie stets in national hochgestimmten Zeiten, auch in der Tracht sonderten sich die „Nürnberger" von den „Römern". Im Dunkel der Mönchszellen, im Schatten der Beichtstühle sah man ihre Gestalten und wer zu vollblütig für mystische Askese war, zog mindestens den „deutschen Rock" an, in dem zum Jubel der Künstler auch Kronprinz Ludwig 1817 sich zeigte. Aber derselbe Kronprinz Ludwig hatte in Thorvaldsens Atelier die Ägineten stehen, für die sich sein „deutsches" Empfinden begeisterte. In diesem Fürsten hat sich überhaupt die damalige Zeit mit ihrem Widerspruch verdichtet. Die herzliche Übereinstimmung, die zwischen ihm und Rauch vom ersten Tage ihrer Bekanntschaft an geherrscht hat, ist mit der üblichen Neigung des Mäzens zum Künstler nicht erklärt; hier waltete eine umfänglichere Harmonie der Naturen.

Religiöse Zweifel haben Rauch nie beunruhigt. Der mystische Glanz katholischen Kirchentums, dem so viele der jüngeren Künstler in Rom erlagen, blendete ihn nicht, sein gut protestantisches Herz konnte ihm dort nicht abhanden kommen. Leidenschaftlos, als etwas Gegebenem, stand er der Kirche, ihren Forderungen und ihrer Lehre gegenüber. Auch gegen andere bezeigte er jene weitherzige Toleranz, die das Humanitätsideal des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts gezüchtet hatte. Er ist mit dem „Heiden" Thorvaldsen innig befreundet gewesen, der Übertritt der Söhne Schadows hat seine Beziehungen zu ihnen nicht beeinflusst. Goethes Wort: „Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion" kennzeichnet am treffendsten seinen kirchlichen Standpunkt.

Ebensowenig konnten die Grundlagen seiner ästhetischen Anschauung durch Parteienzwist erschüttert werden. Sie waren indessen breit und

CHR. D. RAUCH, SCHARNHORST-DENKMAL. 1819—1822. MARMOR. BERLIN. NEBEN SCHINKELS NEUER WACHE

CHR. D. RAUCH, GRABSTATUE FRIEDRICH-WILHELMS III. IM MAUSOLEUM ZU CHARLOTTENBURG. 1841—1846
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

fest genug gefügt, um neue Lebensinhalte aufzunehmen und zu tragen. Im Verkehr mit Kennern und Forschern hatte sich sein Verhältnis zum Altertum gebildet. Er verehrte es nicht mit unterwürfiger Anbetung, woraus nur Nachahmung entsteht, ihm galt es so gut wie eine wissenschaftlich begründete Theorie. Seinem klaren Kopf, seiner fast nüchternen Einsicht in das Wechselspiel von Form und Ausdruck verdankte er die Elemente seines Kunststils. Daher konnte er ihn den Zeitbedürfnissen entsprechend beweglich erhalten und Forderungen vereinigen, die anderen, Canova und Thorvaldsen zum Beispiel, unerreichbar geblieben sind. Diese Forderungen gingen auf Porträttreue der Gesamterscheinung, worin die Tracht mit einbegriffen war, und auf psychologische Vertiefung.

Die Figur der schlafenden Königin wird noch von dem Ideal äusserlicher Formenanmut beherrscht; allenthalben spürt man das Wehen vom Geiste Canovas. In den Statuen Bülows und Scharnhorsts ist Rauch zum erstenmal er selbst, erfüllt er die neuen Forderungen der Zeit, ohne seine Prinzipien preiszugeben. In der Komposition sind sie antik gedacht. Wie Bülow mit fest eingestütztem Arm, die Linke am Schwert, ruhig und sicher dasteht, erinnert er an polykletische Standfiguren; Scharnhorst, in sich reicher bewegt, an den halb mannshohen Baumstamm gelehnt, nimmt ein Lieblingsmotiv praxitelischer Kunstweise auf: den malerisch reichen Fluss des Umrisses gegen die feste Vertikale einer Stütze. Erwägung und Thatbereitschaft drücken sie aus. Höchst individuell sind die Porträts studiert. Die Uniform, ohne die das Volk seine Helden sich nicht vorstellen konnte, spricht im Gesamteindruck nicht mit; was den Bildhauer im klaren Aufbau der Formteile störte, diese Frackschösse, Aufschläge, Schnüre und Tressen, verbarg er, ohne es ganz zu verstecken, unter einem Mantel, dessen Wurf und Faltenwerk in seiner Wirkung weniger auf den militärischen Schnitt als auf die Erinnerung an die zeitlose antike Draperie Rücksicht nahm. Das Knappe und Straffe der militärischen Kleidung, diese eng anliegenden Röcke und Hosen, unter denen der Körper sich deutlich modellierte, erleichterte wesentlich den Ausgleich des eigenen Stilempfindens mit den Forderungen der Zeit.

Einen entscheidend zupackenden Eroberergriff that Rauch mit der dritten seiner Feldherrnstatuen mit Blücher, den er in zwei verschiedenen Fassungen für Breslau und Berlin schuf. Seiner gesammelten

beharrenden Geistesart lag bewegte Plastik ursprünglich fern. Der Marschall Vorwärts aber verlangte nach einer Verkörperung mit äusserlich starker Aktion. Das erste Modell für Breslau, vorstürmend mit wehendem Mantel und emporfahrender Linken, ist unmittelbarer einer erregten, von geschichtlichem Pathos getragenen Phantasie entsprungen, als der Berliner Blücher, dessen Haltung mit dem Fuss auf der Haubitze, mit der scharfen Wendung des Kopfes die Bewegung mehr nach innen zurückdrängt. An den Skizzen zu dieser Figur im Rauch-Museum kann man verfolgen, wie das Breslauer Motiv gleichsam sein Tempo abschwächte und die innere Natur Rauchs, ein gemässigtes Phlegma, über die äussere Erregung Herr wird. Immerhin gehört dieser Berliner Blücher, gegen Bülow und Scharnhorst gehalten, einer anderen Rasse an; er ist nervöser, moderner in der Empfindung wie in der Komposition. Keine Antike taucht als ein fernes Ideal hinter ihm auf. In den Kreis dieser Gruppe von Arbeiten gehört auch die wenig bekannte und gewürdigte Statue Alexanders I., die Graf Ostermann-Tolstoj bestellte und deren Marmororiginal in Süd-Russland verschollen ist. Nur das Gipsmodell im Rauch-Museum blieb erhalten. Ein Klang, wie das Echo einer Fanfare, trifft das Ohr; die Romantik der Freiheitskriege lebt reiner in keinem plastischen Gebilde der Zeit. In edler Wallung zieht der Kaiser sein Schwert, und wie im Zorn regt der Doppelaar zu seinen Füssen die Schwingen.

CHR. D. RAUCH, KÖNIG FRIEDRICH WILHELM III. 1826
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

Woher kam Rauch dieser plötzliche Auftrieb bis an die Grenze des Theatralischen? Herman Grimm hat im Gespräch oft auf David d'Angers und seine Condé-Statue hingewiesen, um eine Erklärung dafür zu geben. Chronologisch fügen sich die Thatsachen gut zusammen. Warum sollten Rauch und David d'Angers, für deren spätere Freundschaft ein im Rauch-Archiv bewahrter Briefwechsel aus den Jahren 1832—50 zeugt, nicht schon früher, nicht schon in Rom, wo sich David 1811—1816 als Stipendiat aufhielt, zusammengetroffen sein? Warum sollte der Condé Davids, dessen Modell 1817 im Salon ausgestellt war, die Phantasie Rauchs nicht erhitzt haben, dieser Condé, der, zurückgebogen, mit weit ausholender Geste den Marschallstab mitten in die Linien der feindlichen Truppen schleudert? So wenig, wie gesagt, chronologische Schwierigkeiten entstehen, so schwer wiegen die Bedenken psychologischer Natur. Der Condé Davids hat die grosse Nationalgebärde des

CHR. D. RAUCH, VON DER VORDERSEITE DES BÜLOW-DENKMALS. 1819. MARMOR. BERLIN

französischen Genius, ein dramatisches Heldenpathos, dem sich das deutsche Gefühl versagt. Die Erben seines Geistes sind Rude und Rodin (im Balzac), nicht Rauch mit seinem im Vergleich zu ihm ganz zahmen Blücher. Der Condé illustriert so zu sagen eine Anekdote, eine Episode; der Blücher stellt einen Charakter dar. Was bei diesem die geistige Grundlage ist, ist bei jenem ein Temperamentsausbruch. Sie haben in der Gesinnung genau so wenig gemein, wie sie, was jeder sofort sehen kann, nicht die leiseste formale Verwandtschaft besitzen. „Was dem Jahrhundert Not thäte", hat David d'Angers gemeint, „seien die oeuvres patriotiques". Auf dieser Linie traf er sich wohl mit Rauch, aber sie marschierten auf grundsätzlich verschiedenen Wegen ans Ziel.

Mit dem Berliner Blücher hat Rauch die Stilform seiner historischen Denkmale gefunden. Wie entwicklungsfähig in den Einzelheiten sie war, zeigen die beiden grossen Monumente, die, eins das andere ablösend, den Meister bis hart an die Grenze des eigenen Lebens beschäftigen: das Maximilian-Josef-Denkmal vor dem Hoftheater in München und das Friedrichsdenkmal in Berlin. Die Zusammengehörigkeit erweist sich nicht nur in der Auffassung der Porträtfiguren, deren Kostümierung mit dem idealen Krönungsmantel über der mehr oder minder sichtbaren Uniform für den gemässigten Realismus Rauchs bezeichnend ist, sondern auch in der Gesamtkomposition mit dem aufgegipfelten Postament, das in zwei Stockwerken ansteigt. Das zu wenig gewürdigte Münchener Königsdenkmal, an dem Rietschel bedeutend mitgewirkt hat, zeigt mit den oft auf einen idyllischen Ton gestimmten Sockelreliefs den Meister von seiner liebenswürdigsten Seite, als sei etwas von der anmutigen Lässigkeit süddeutschen Wesens in seine Natur eingeströmt; das weltbekannte Friedrichsdenkmal enthüllt vornehmlich die rauhere preussische Empfindungsweise,

CHR. D. RAUCH, FRIEDRICH-DENKMAL. 1839—1852. BRONZE. BERLIN. UNTER DEN LINDEN

die während des langen Aufenthaltes in der Berliner Luft in Rauch die Vorherrschaft gewann. Auch darin hält der Max-Josef die Mitte zwischen Blücher und Friedrich, dass sich bei ihm in derselben Sockelzone antikisch-allegorische und zeitgeschichtlich getreue Darstellungen mischen, während beim Friedrichsdenkmal eine prinzipielle Scheidung durchgeführt wurde. Wie die Modelle und Entwürfe im Rauch-Museum beweisen, ist diese Formulierung das Ergebnis mannigfacher Versuche und langen Nachdenkens gewesen. Den Umschwung in der Sinnesart des Meisters zugunsten des Historischen lehrt der Vergleich zwischen den Postamenten Blüchers und Friedrichs: dort ist der zeitgeschichtlichen Darstellung die schmale untere Zone, hier das mächtige Untergeschoss mit den lebensgrossen Heldenfiguren eingeräumt worden. Das Historische hat das Antike zurückgedrängt.

Die Gefahr lag nahe, dass die mit einer gewissen Gleichmässigkeit sich ablösenden Aufträge historischer Porträtfiguren den Künstler zum Konventionellen, Schematischen verleiteten, und dieser Gefahr ist Rauch nicht ganz entgangen. Seine Einbildungskraft war nicht reich genug, sein Wissen, so eifrig er die Lücken einer geringen Schulbildung zu füllen bestrebt war, drang doch nicht tief genug, um visionär, wie der geborene Historiker, oder, wie der Zünftler, vom Studium belehrt, das Wesen der Persönlichkeit jedesmal zu erfassen. Die Aufgaben stellten gar zu verschiedene Ansprüche: Dürer und Friedrich Wilhelm I., die legendarischen ersten Polenfürsten und den Waisenvater Franke, die Mitwelt des grossen Königs und die Gestalten der eigenen Zeitgenossen. Nie aber hat sich Rauch mit Oberflächlichkeit begnügt, immer ist er bis an die Grenzen seiner Natur gegangen. Sein Dürer in Nürnberg kann uns nicht befriedigen, aber man muss Anerkennung dem Problem zollen, das der Künstler sich stellte: den Adel aller Kunst in der Vornehmheit der Erscheinung auszudrücken, ganz abgesehen davon, ob grade dies vornehme Aussere zu dem historischen Bild Dürers passt. Denkt man vor seinen Polenfürsten im Dome zu Gnesen an ihre künstlerischen Nachfahren in der Siegesallee, so sieht man erst, was die edle Geste allgemeiner historischer Darstellung und geräuschvolles Schauspielertum in historischem Kostüm scheidet. Kam aber lebendige innere Anschauung, verwandte innere Neigung zu Hilfe, wie hat es dann Rauch getroffen! Auf der Rückseite des Friedrichsdenkmals stehen Lessing und Kant nebeneinander im Gespräch. Schöner kann das Sieghafte geistiger Jugendlichkeit, ergreifender die Gedankenschwere des Alters nicht zum Ausdruck kommen als in diesem Geisterpaar, das Rauch in glücklicher Eingebung, das verständnislose Lebensfatum der beiden gleichsam korrigierend, hier im idealen Gedankenaustausch vereinigt; dozierend der eine, der andere im Inneren bereits ordnend, sichtend, kritisierend.

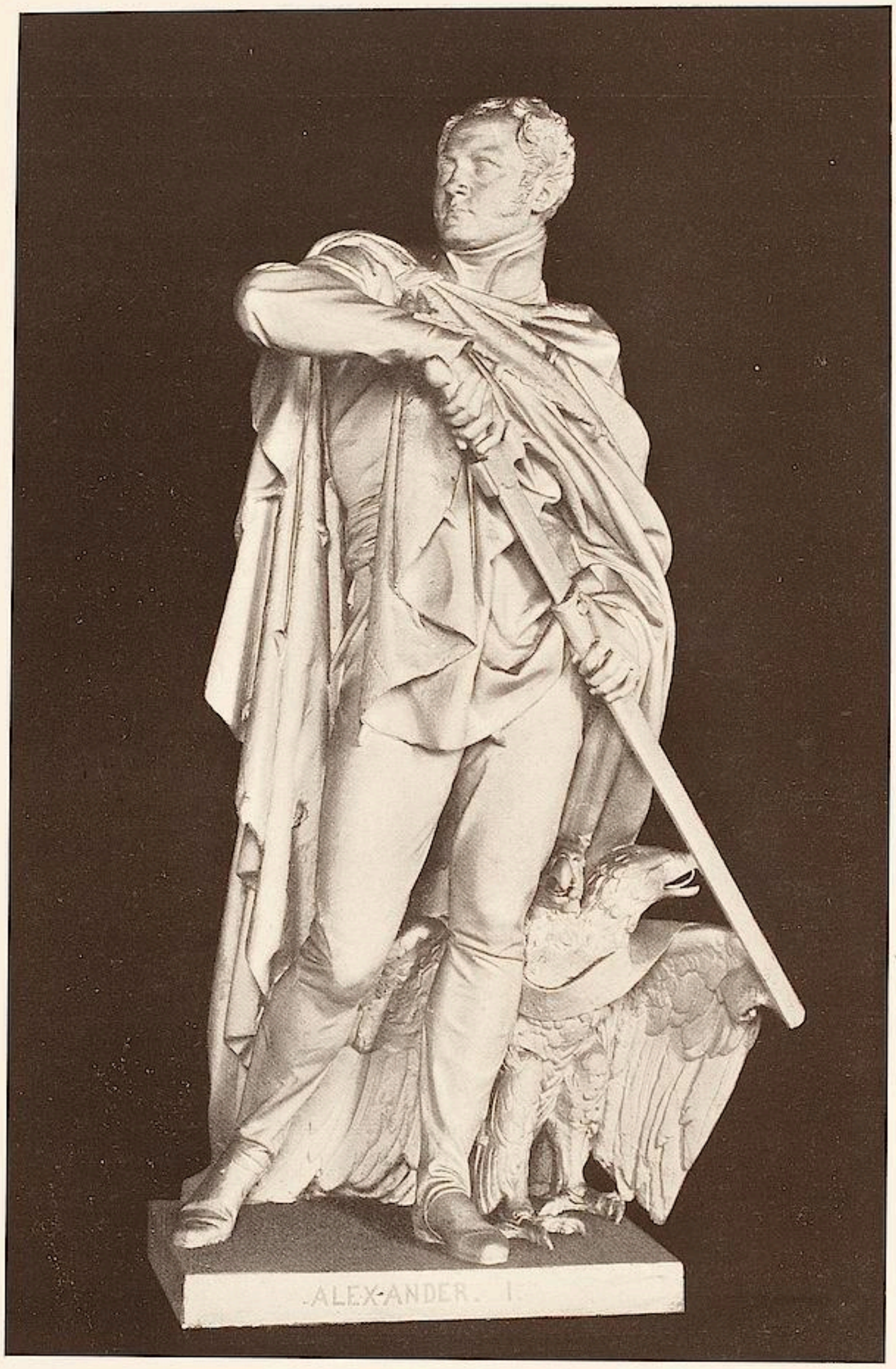
Den höchsten Rang aber nimmt in dieser Reihe von Werken doch wohl die Grabstatue seines königlichen Herrn, der stille Gefährte der Königin Luise im Charlottenburger Mausoleum ein. Ein volles Menschenalter trennt die beiden Arbeiten; zwischen ihnen schwingt die Kurve von Rauchs ganzer Entwicklung. Da sieht man, wie die Berliner Luft das Wachstum dieses Baumes in eine festbestimmte Form gezwungen hat. Nichts mehr von nur äusserem schönen Schein, nichts mehr von Verherrlichung; alles ist Charakter und schlichte Thatsächlichkeit geworden. Preussischer Soldatengeist hält natürliche Vornehmheit und individuelle Güte in eindrucksvoller Bindung. Der Mantel, weit entfernt von malerischer Draperie, dient als wertvollstes Mittel, das Soldatische zu charakterisieren:

CHR. D. RAUCH, KNABE MIT HUND. SKIZZE. 1831
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

Da liegen wir zwei beide
Bis zum Appell im Grab.
Der Appell, der macht alles lebendig,
Da ist es denn auch ganz notwendig,
Dass ich meinen Mantel hab'!

CHR. D. RAUCH. RÜCKSEITE DES POSTAMENTS VOM FRIEDRICH-DENKMAL. 1848

NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM



CHR. D. RAUCH, KAISER ALEXANDER I. VON RUSSLAND. 1817
DAS ORIGINAL IST VERSCHOLLEN. NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

Aber auch die andere Seele des Meisters, die mit dem Schwärmerblick der Jugend das Land der Griechen gesucht hatte, fand in den nüchternen Werkstätten des Lagerhauses, ohne zu verkümmern, ihr Genügen, ein freudiges Sich-vollenden. Kein Werk Rauchs ist mit solchem Jubel begrüsst worden, wie die Schar seiner Walhalla-Viktorien. Als den Gipfel seiner Thätigkeit hat sie sein Biograph Eggers bezeichnet; wo immer er zu ehren war, sind sie als die Verkünderinnen seines Ruhmes angerufen worden. Und wirklich verkörpern sie am reinsten den Bund hellenischer Form mit deutschem Gemüt. Denn deutsch sind sie empfunden, wie sie den Gedankenkomplex, den der Begriff Sieg darstellt, in klarer Anschaulichkeit zerlegen. Da sind die beiden sitzenden, die eine zuwartend, mit den vollen Kränzen in ruhenden Händen, die andere, von ihrer Felsenspitze vorgebeugt, in erregter Teilnahme den Kranz zuwerfend; dann die vier stehenden: die mit den Kränzen langsam heranschreitende, die im Siegesjubel nahende, endlich das letzte Paar in ergreifender Gegensätzlichkeit: die sich selbst krönende Viktoria mit der Palme des Friedens und die Siegestrauer, gesenkten Hauptes mit leicht gerafftem Gewande und dem vaterländischen Eichenschmuck wie herantretend an das Grab der gefallenen Helden.

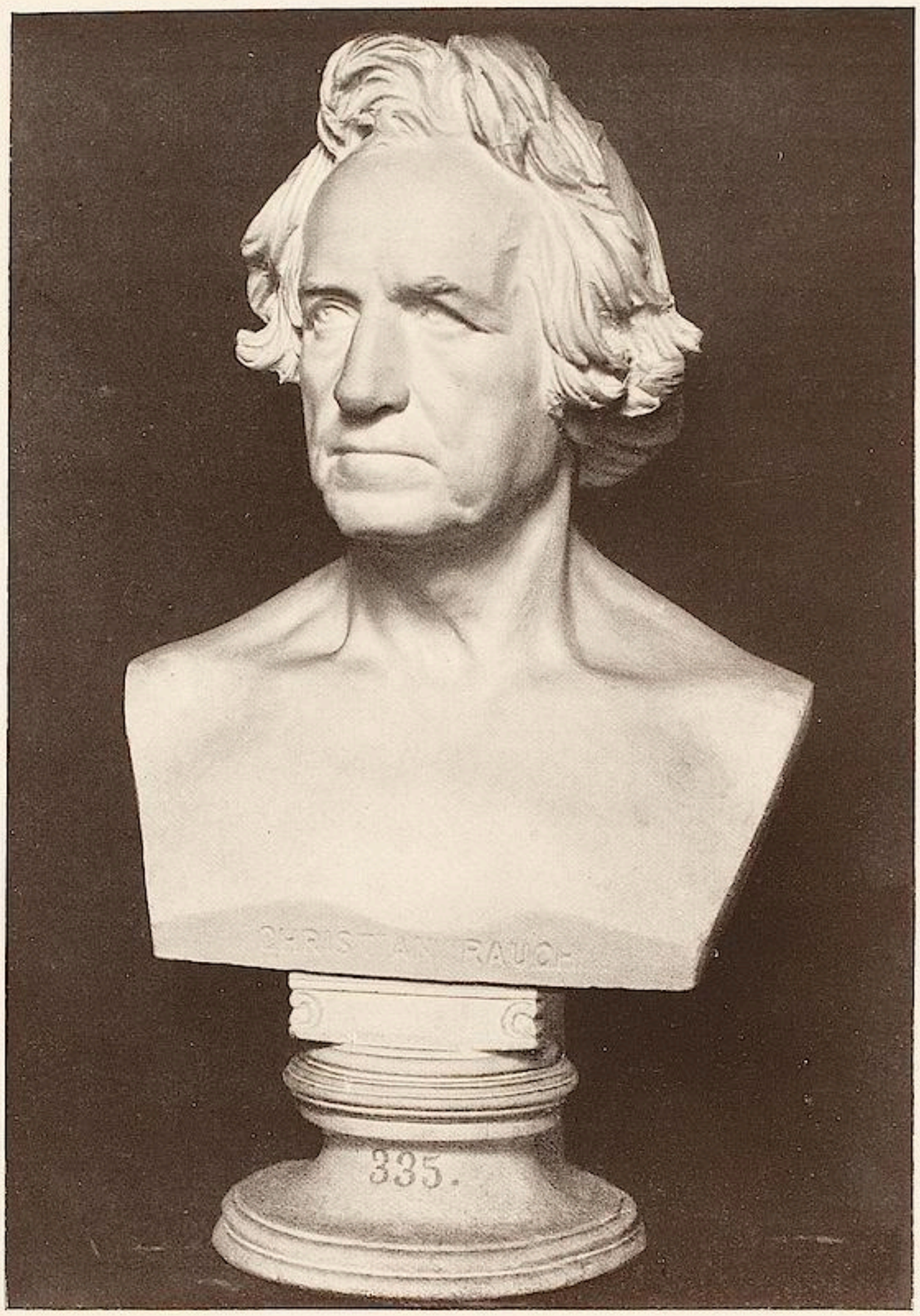
Man irrt, wollte man glauben, dass diese schönsten Kinder seiner Phantasie mit leichtem Genientritt ihren Einzug gehalten haben. Wie fast alle Werke Rauchs sind sie in schwerem Ringen gegen den Widerstand äusserer Mächte langsam und bedächtig zu ihrer endlichen Form gelangt. Aus den Bedingungen, die Klenze, der Erbauer der Walhalla, von seinem Architektenstandpunkt aus, der Besteller, König Ludwig, durch seinen persönlichen Geschmack — Abneigung gegen die antikische Nacktheit — geltend machten, entstand Beengung und Zwiespalt mit sich selbst. Eine behende und geschmeidige Einbildungskraft hätte solche Hemmungen vielleicht schneller überwunden, als es bei Rauch der Fall war.

Aber die Phantasie, das leichte und freie Strömen der künstlerischen Erfindung, stand unter den mancherlei Naturgaben Rauchs nicht an erster Stelle. In dieser Beziehung hält er keinen Vergleich mit der Genialität Schinkels aus. Der deutlichste Beweis dafür sind seine Reliefs. Man hat nicht den Eindruck, als seien sie ihrem poetischen Gehalt nach ihm selbst unerwartete Geschenke jener ewig beweglichen, immer neuen seltsamen Tochter Jovis, sie sind Ergebnisse sorgsam nachdenklichen Ruhens über einem Gegenstande. Der Einschlag von Willen, Verstand und Prüfung ist bei ihnen stärker als die freie Gabe holden Schwärmens der Gedanken. Das letzte Wort hat allemal ein sicherer Geschmack. Die ersten Anregungen bildmässiger Symbolik kommen ihm von der Antike. So entstehen die Sockelreliefs am Bülowdenkmal: Viktoria, über dem Zinnenkranz der eroberten Festungen auf den Schwingen eines Adlers schwebend, mit drohendem Speer im Angriffsschritt neben dem Löwen, mit erhobenen Kränzen den Drachen der Zwietracht niedertretend. Beim Scharnhorst, wo die Minerva lehrend, waffnend und kämpfend zwischen Jünglingen auftritt, mischen sich bereits romantische Elemente in die klassische Symbolik: ein abgeholzter Tannenwald, dessen Stämme die Schäfte für die Lanzen der jungen Mannschaft hergeben. Eine Grenzscheide und Umkehr bezeichnet auch hier das Berliner Blücherdenkmal. Mit ihren Viktorien, Trophäen, kränzenden Nikefiguren und liegenden Flussgöttern wirken die klassischen Allegorien des Obergeschosses bei aller Zierlichkeit der Formgebung frostig; im Untergeschoss regt sich zum erstenmal das Leben der Gegenwart. Aus der poetisch gesteigerten Empfindung der Zeit, aus dem Pathos des Breslauer Aufrufes an mein Volk, aus der dröhnenden Epik der Marsch- und Kampfberichte, dem Siegesjubel der Kriegslyrik Körners und E. M. Arndts ist der poetische Gehalt dieser Reliefs gewonnen. Doch dämpft das an der strengen Norm der Antike geschulte Formgewissen die unbekümmerte Originalität der Gestaltung. Diese Pferde, auf denen unter Fanfarengeschmetter die Breslauer Kürassiere durch das Schweidnitzertor ausreiten, sind ihrer adligen Rasse nach Abkömmlinge der Rosse des Parthenons; dieser auf dem Marsch durch die Champagne Zusammengebrochene (mit Theodor Körners Zügen) ist einer antiken Sarkophagfigur so ähnlich wie die Pariser Einzugstruppen verkleidete Hopliten sind.

CHR. D. RAUCH, BÜLOW-DENKMAL. 1819—1822
MARMOR. NEBEN SCHINKELS NEUER WACHE

Und ebenso liess sich der Meister das Gesetz seines Reliefstils — den schmalen Raum zwischen zwei fest begrenzten Flächen, die keine Vertiefung und kein Herausragen dulden, — von der Antike diktieren.

Die grosse Linie der Entwicklung dieses Reliefstils geht auch hier über das Königsdenkmal in München, um im Friedrichsmonument zu enden. Während dort in der oberen Zone das Relief im flachen strengen Stil behandelt ist, quellen auf den mächtigen Tafeln des Untergeschosses die Figuren fast bis zur vollen rundplastischen Erscheinung aus dem Grunde hervor. Sie müssen zwischen den vorspringenden Eckreitern vermitteln, aber auch sie sind noch dem Stilgesetz des klassischen Reliefs unterthan. Sie drängen nicht wie in dem malerisch ungebundenen Barock über eine parallel zum Hintergrund laufende unsichtbare Scheidewand hinaus; der ideal fest abgegrenzte Raum zwischen zwei Ebenen ist immer noch respektiert, aber wesentlich tiefer genommen. Was bei den Blücherreliefs sorgsam beobachtete Schulregel war,



ERNST RIETSCHEL, RAUCH. 1857
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

hat sich in freies Schalten meisterlichen Instinktes umgewandelt.

Rauchs Reliefs zeigen seine Begabung auf einer ihrer stärksten Seiten. Er ist ein Meister im Komponieren. Seine Anordnung hat eine Gefälligkeit, eine Eleganz, einen weichen und schönen Fluss der Linien, der wie der rhythmische Fall der besten Prosa seiner Zeit — und wie gepflegt schrieb und sprach damals die gebildete Gesellschaft! — anmutet. Nie hat man den Eindruck, er habe Zeichnungen in das Relief übertragen. Seine Phantasie arbeitete von Anfang an mit plastischen, nicht mit zeichnerisch-linearen Vorstellungen. Als Zeichner ist er besonders einem so hervorragenden Zeichengenie wie Schadow gegenüber schwach und unbedeutend. Es giebt auch nur wenig Zeichnungen von ihm; mit dem Stift in der Hand hat er sich nicht lang aufgehalten. Er war bis zur Genialität einseitig plastisch begabt. Erst der Thon, das Herausrunden der Körperlichkeit setzte seine Vorstellungen in Bewegung.

Daher denn auch sein eigenstes Material der Stein, der Marmorblock gewesen ist. Man stellt ihn sich am liebsten vor, wie Ludwig Pietsch ihn gezeichnet: im hellen Arbeitsrock mit dem Barett der italienischen Steinmetzen, Hammer und Meissel in der Hand, während der feine Marmorstaub durch die kühle Helle der Werkstatt fliegt und das silberne Klingen der Hammerschläge von der Wölbung hallt. Und doch hat er vom Blücher an seine Monumentalwerke sämtlich in Erzguss ausgeführt. Sicher haben auch bei dieser Bevorzugung des Erzes allgemein vaterländische Gesinnungen mitgesprochen. Praktische Bedenken gegen den Marmor lagen genug vor: das Klima mit Schmutz, Nässe und Frost, die Umständlichkeit des Bezuges aus Italien, der Aufschwung der Marmorpreise und die mangelnde Bürgschaft für reines, durch kein sprödes Korn, durch keine dunklere Ader entstelltes Material. Aber entscheidend waren doch wohl die Bestrebungen, die nationale Gewerbthätigkeit künstlerisch zu heben. Man weiss, welchen Anteil Schinkel, von Beuth unterstützt, dieser Aufgabe entgegenbrachte, wie er Thon, Eisen und Zink in den Dienst vaterländischer Kunstthätigkeit stellte. Für den Erzguss, der seit Schlüter so gut wie aus der Übung gekommen war, hatte Schadow durch Berufung französischer Techniker die ersten wiederbelebenden Schritte gethan. Hier knüpfte Rauch an und zog sich aus den Schülern der Franzosen Lequine und Coué bald selbständige wertvolle Hilfskräfte. Auch die Gusswerkstätten in München und in Lauchhammer verdankten ihm durch seine grossen Bestellungen ihre Entwicklung und Vervollkommnung. Aber ein Opfer war's immer, wenn er seine Werke dem Gussofen anvertraute; mit Beklemmung und Bangen

CHR. D. RAUCH, PRINZESSIN LEONTINE VON RADZIWILL, GEB. GRÄFIN VON CLARI. 1836
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

fühlte er, wie die Arbeit dann seinen Händen entglitt und dem Zufall ausgeliefert war.

Rauch war in hervorragendem Sinn Steinbildhauer, kein Bronzeplastiker. Seine technische Ausbildung fiel in eine Zeit, wo in Deutschland wenigstens der Marmor die Alleinherrschaft ausübte. Sein Material lag in den Steinbrüchen zu Carrara, wo er immer wieder lange Monate zugebracht hat, wo er die Arbeit von Anfang bis zu Ende verfolgen und leiten konnte, vom Auswählen des Blockes bis zum letzten Meisselschlag, vom rohen Abbozzo bis zum feinsten Schleifen, mit dem die empfindungsvolle Meisterhand dem Werk die Vollendung giebt. Aus Carrara holte er sich seine Hilfsmannschaft; die Werkstatt im Lagerhause zu Berlin war, wie das Hofbildhaueratelier unter dem grossen König, ganz auf den Marmorbetrieb eingerichtet.

Das Entscheidende bleibt aber doch, dass seine plastische Phantasie von der Vorstellung in Stein ausging, von breiten Flächen, deren feines Korn sich dem Zitterspiel des Lichtes darbot, von zarten aufgehellten Schatten, von sanft gerundeten Formen — nicht von dem Blitzen der Bronzelichter aus schwarzer Dunkelheit heraus, von der Scharfkantigkeit bestimmt abgegrenzter Flächen, feingratiger Faltenstege, streng umrissener Silhouetten. Die Lichtführung in seinen Reliefs nimmt auf die Eigenheiten der Bronze keine Rücksicht; eine Welle zarter Tonigkeit fliesst über ihre Unebenheiten dahin und badet die Form in ruhigem Glanz. Die Statik seiner grossen Monumente, den Friedrichreiter ausgenommen, ist nach dem Gesetz der Marmorschwere ausgewogen. Das Massiv der Form wird wenig durchbrochen, ausfahrende Umrisse, tiefe Einschnitte, frei abstehende Gliedmassen, die statische Ungebundenheit, die das Erz der Phantasie des Künstlers gewährt, hat Rauch verschmäht. Sein Breslauer Blücher, zum Beispiel, zeigt noch die für das Erz überflüssige Beinstütze des Eichenstumpfes. So erlebt man denn die Merkwürdigkeit, dass die Gipsabgüsse des Rauchmuseums oft wie Rückübersetzungen in die eigentliche Kunstsprache des Meisters erscheinen. Wie Goethe einmal vor der lateinischen Übersetzung von Hermann und Dorothea geäussert hat, es käme ihm vor, als wäre sein Gedicht „der Form nach zu seinem Ursprunge zurückgekehrt“.

* * *

Am unmittelbarsten wirkt Rauch noch heute auf uns in seinen Büsten.

Die ästhethische Theorie des Klassizismus, der August Wilhelm von Schlegel den prägnantesten Ausdruck gegeben hat, verlangte die Unterordnung der „nur das gemeine Auge befriedigenden Ähnlichkeit“ unter eine ideale „Grundanschauung“, wonach der Künstler sein Original zu „modifizieren“ habe. Man übersah dabei vollständig den individuellen und höchst lebenswahren Realismus, den die alten römischen Porträtbildner ihren Büsten aufgeprägt hatten; für die Augen dieser einseitigen Theoretiker schien die stolze Doppelreihe römischer Charakterköpfe in der Sala dei busti des Kapitols nicht vorhanden zu sein. Ihre Grundanschauung griff zurück auf die antiken Götterideale der Griechen und wenig liessen sie sich „die profane Frage“ der Gegenpartei kümmern, „ob denn wirklich die körperliche Form des Originals so viel Ähnlichkeit mit jenen Götteridealen der Griechen habe, dass jene Anwendung nicht geradezu lächerlich werde“.

Aus der Verstiegenheit solcher ästhetischen Forderung erklärt sich die Schwäche und Leblosigkeit klassizistischer Büstenplastik, wie wir sie nicht nur bei Trippel und Zaumer, sondern auch bei grösseren Meistern, bei Canova und Thorvaldsen feststellen. Lähmend hat hier die Theorie auf die Praxis, die literarische Abstraktion auf das naive künstlerische Empfinden gewirkt. Die Tradition der realistisch aufgefassten und durchgebildeten Porträtdarstellung, die der Barock noch treu gepflegt hatte, war damit abgebrochen und beseitigt.

Nur in Berlin stiessen die Verkünder dieser Lehre auf Widerstand. Und es war ein Glück, dass hier die theoretisch nicht anzukränkelnde, unbeirrbare Kraft eines Schadow sich siegreich durchsetzte. Selbst der Bildhauer, auf den Schlegel als den Erfüller seines Gesetzes hinwies, selbst Friedrich Tieck steht in seinen besten Arbeiten dieser Art viel mehr auf dem Boden der rationalistischen Kunstauffassung Schadows als der idealistischen seiner literarischen Hintermänner.

Aus Schadows Schule ist auch Rauch hervorgegangen, und kein bündigeres Zeugnis lässt sich nachweisen für das Vorhandensein eines berlinischen Kunstgeistes, „so gut wie Athenische und Florentinische, Römische und Venetianische Kunstwerke Produkte des eigenen Bodens waren,“ als die Porträtplastik Rauchs.

Seinem Erstling, der Büste der Königin Luise (1804), mit der er sich den Freibrief für den ersten Studienaufenthalt in Rom erwarb, sieht man den Kampf der Anschauungen deutlich an. Zwar kennen wir nur die Marmorausführung von 1810 und können ihre Abweichung von dem Originalgips nicht feststellen. Deckt man die antik stilisierten, hartsträhnigen Haare zu, so bleibt ein Gesicht übrig von Schadowscher Lieblichkeit, freilich schmalwangig, wie es, nach anderen Bildnissen aus diesen Lebensjahren der Königin zu urteilen, der Natur nicht sehr entspricht und ohne das zauberische Leben des Steins, der bei Schadows Frauenbüsten die Materie vergessen lässt.

Überraschend schnell aber findet dann der Ausgleich zwischen bewusstem Stilisieren der Form und individueller Porträttreue statt. Schon die Büste des Königs von 1811, ohne Lorbeerkranz, — ehemals in vielen Abgüssen verbreitet, jetzt wenig mehr gekannt — der Asketenkopf Zacharias Werners, die blauäugig strahlende Nordlandsphysiognomie Thorvaldsens zeigen den Porträtbildner auf dem Wege zur eigenen Art. Noch sieht er die Natur wie durch einen zarten Schleier, aus einer verklärenden Ferne; kaum aber hat er den Boden der Heimat dauernd und fest unter den Füssen, so erstarkt in der Berliner Luft der realistische Trieb seiner Begabung. Blüchers Büste, mit temperamentvoller Seitenwendung und Schnurrbart, benutzt Schadow als Unterlage für seine Rostocker Kolossalstatue des Feldherrn, so unübertrefflich erschien sie seinen gewiss strengen Augen, und Goethe musste sich erst bei der seinen wie bei der von Freund Zelter an „eine gewisse Übertreibung der Züge, die bei näherer Bekanntschaft nicht wohl thut“, gewöhnen.

Jeder Künstler hat Ursache Rauch um seine Modelle zu beneiden. Seine Büstengalerie vereinigt den Reichtum männlicher Charakterschönheit mit der Auslese weiblicher Anmut. Wie lebt in seinen Büsten die Zeit vom Ausgang der Freiheitskriege bis zu den Märztagen des Revolutionsjahres mit der Fülle ihrer Typen und mit ihrem geistigen Gehalt! Der Hof, der Adel, die Generalität, das hohe Beamtentum, die Künstlerschaft, die wohlhabenden bürgerlichen Kreise — auf allen Stufen gesellschaftlicher Rangverteilung bewegt sich diese Bildniskunst mit ihrer verfeinerten Sicherheit des Erfassens.

An erster Stelle, auch der Zahl nach, steht der Hof, das Königshaus. Friedrich Wilhelm III., umgeben von der schlanken Ritterschaft der herangewachsenen Söhne und von der blumenhaften Anmut der Töchter, hielt mit patriarchalischem Sinn die

CHR. D. RAUCH, MAX-JOSEF-DENKMAL. 1825—1835. BRONZE. MÜNCHEN. VOR DEM HOFTHEATER

Familie fest zusammen. Keine Ferne lockerte das Band, dessen unzerreissbarer Einschlag das Andenken an die verstorbene Königin blieb. Den König selbst hatten die schweren Prüfungen in seinem Wesen nur vertieft, der Ruhm, der seinen Waffen beschieden gewesen war, in der äusseren Erscheinung sehr veredelt. „Der König ist wunderbarer Weise ein viel schönerer Mann geworden", schreibt die alte Oberhofmeisterin Gräfin Voss schon am 4. August 1814 in ihr Tagebuch. Bisher war Schadows Büste, die den Kronprinzen und jungen Ehemann von 1794 in schlichter Oberstenuniform mit gescheiteltem Haar und einem Ausdruck von Scheu und Trotz gemischt, zeigte, in offizieller Geltung geblieben; jetzt trat an ihre Stelle Rauchs Formulierung des Charakters, ein Kopf, königlich in der Haltung, die Stirn hoch und klar, die Unterlippe voll, um den Mund einen Zug von Gutmütigkeit und Satire. So, wie ihn der geistliche Berater des Herrschers, der Bischof Eylert, aus langjähriger Beobachtung am besten geschildert hat: „Melancholie war es nicht, was im Gesichte des Königs lag, noch weniger verbissener Schmerz, am wenigsten Missmut und Überdruss, denn es war klar, frisch und heiter, aber diese Klarheit, Frische und Heiterkeit hatte den Schmelz und die Umschattung einer milden Wehmut; Jung-Stilling würde sie Heimweh nennen." Mit dieser Büste hat Rauch unserer historischen Phantasie die

B. THORVALDSEN, WILHELM VON HUMBOLDT. MARMOR. KGL. MUSEEN

Bahn gewiesen; Franz Krüger, der durch manche Einzelzüge — man denke an sein grosses Reiterbild im Hohenzollernmuseum — diese Vorstellung noch bereichert, bleibt doch das Königliche schuldig, das Rauch ganz instinktiv seiner Auffassung zugrunde gelegt hat.

Nicht in gleichem Maasse gelang ihm das bei dem Nachfolger, Friedrich Wilhelm IV. Nur den Kronprinzen mit seinen geistreich bewegten Zügen traf er, der König mit dem gelichteten Scheitel und der schlaffen Haut des vollen Gesichtes war auch rein plastisch keine dankbare Aufgabe. Vor dem Jugendbildnis des Prinzen Wilhelm erkennt man über die Jahrzehnte hinweg schon alle Züge, die in dem ehrwürdigen Antlitz des alten Kaiser Wilhelm jedermann vertraut sind. Die strahlende Anmut der Prinzessinnen ist durch sinnigen Schmuck gehöht. So trägt Prinzessin Charlotte, die 1817 dem Grossfürsten Nikolaus als Gemahlin nach Petersburg folgte, ein feierliches Diadem, Prinzessin Alexandrine, die der Erbgrossherzog Paul Friedrich von Mecklenburg-Schwerin 1822 heimführte, einen vollen Blumenkranz in den Haaren. Solchen Schmuck, sei es ein schweres Gebinde, sei es eine zierliche Ranke von Efeu, hat der Meister geliebt, angeregt durch die Mode, die vom Theater aus den Hof eroberte. Ihm waren sie willkommen, um die bizarre Form der stark hochgenommenen Frisur mit dem Rund des Kopfes zu vermitteln und eine unschöne Silhouette zu vermeiden.

Von den Führern in dem grossen Befreiungskampfe giebt es keine besseren Charakterbilder, als Rauch sie geschaffen. Der nachdenkliche Künstlerernst Scharnhorsts, die feine Gelehrtenhaftigkeit Bülows, Blüchers Draufgängertum, Tauentziens scharfe Entschlossenheit, die Geniesserfreude in dem faltenreichen Antlitz Kleists — für jeden fand Rauch den Schlüssel und die Formel. Dann folgen die Typen altpreussischen Beamtentums Hardenberg, Kircheisen, Schuckmann in ihrer wohlthuenden Mischung von Bureaukratismus und feingeistiger Bildung, Männer, denen man die Liebhaberei ihrer Mussestunden ansieht, mehr oder minder nahe Varianten ihres geistigen Vorbilds und Führers, Wilhelms von Humboldt.

Unter den Dichtern steht Goethe obenan, und Rauchs Goethebüste gilt noch immer als die klassische Formulierung des Dichterkopfes. Sie stellt den Einundsiebzigjährigen dar in einem Alter, wo, wie Goethe missmutig schrieb, der Bildhauer „keine Formen mehr findet, wo die Natur auf ihrem Rückzuge sich nur mit dem Notwendigen begnügt, was zum Dasein allenfalls unentbehrlich sein möchte.“ Rauch hat bei strenger Wahrung der Wirklichkeit doch etwas über die Natur hinaus schaffen wollen; er sah Goethe durch die Verehrung seiner Zeit hindurch und steigerte die Natur, um zu dem Begriff Goethe hinauf zu gelangen. Dabei aber machten sich im Künstler Phantasie und Beobachtung ihre Rechte streitig. Rauch schuf gleichsam aus einem doppelten Augenpunkt; er empfand Goethe in der Distanz der Verehrung und sah ihn im unmittelbarem Gegenüber mit allen Tageszufälligkeiten. Er wollte einen Ausgleich zwischen diesen Forderungen schaffen und hat ihn nicht gefunden. Das realistische Formgewissen behielt die Oberhand; zu dieser Darstellung der Einzelheiten will die Wendung des Kopfes mit

CHR. D. RAUCH, VIKTORIA ALS SIEGESTRAUER. 1841.
DIE LETZTE DER WALHALLA-VIKTORIEN
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

dem jupiterhaften Nacken, das Flammenleben der Haare, die starre Majestät des Auges nicht passen.

Heinrich Meyer durfte unter Goethes Zensur den Lobredner des Werkes machen; Zelter, der den ungetrübten Liebesblick für Goethe besass, traf es wieder einmal, wenn er sich von der Büste zwar „hübsch befriedigt" fand, aber gleich als Korrektur und Einschränkung seine Auffassung anfügt: „Die meisten haben Dir ein imponierendes zu geben versucht, wenn ich im Verhältnisse Deines Äussern zum Innern den gebornen Reichsbürger zu finden meinte, im Konflikt mit angeborenem Willen dagegen." Erst Rietschel hat aus zeitlicher und leiblicher Ferne in dem Doppeldenkmal vor dem Weimarer Theater den Begriff Goethe zu verkörpern gewusst; Rauch muss sich begnügen, in der Statuette mit dem Hausrock seinem Volke das treueste Abbild des vom Alter verklärten Dichters geschenkt zu haben. Dies Bild lebt in der Erinnerung aller, und jeder trägt es als lebendige Staffage mit hinüber in die ehrfürchtige Stille des Arbeitszimmers im Hause am Frauenplan.

Für die äussere Form der Büste findet Rauch schnell sein Schema. Er begann mit der drapierten Herme, um bald überzugehen zu dem nackten Hals und Brustansatz, der bei den männlichen Büsten breit auslädt und eckig abschliesst, bei den weiblichen in sanfter Rundung endigt. Werden die Maasse über die Naturgrösse hinaus gesteigert, so wird, wie bei den römischen Antiken, Toga oder leicht gefältetes Gewand zur Erhöhung der monumentalen Wirkung hinzugefügt. Moderne Tracht hat Rauch nur dreimal angewendet, bei Schleiermacher, den er im Predigertalar, bei Hufeland, den er im pelzbesetzten Hausrock, und bei Staegemann, den er ähnlich in bequemer Hauskleidung gebildet hat. Eine Tagebuchnotiz motiviert bei Hufeland ausdrücklich das Abweichen von der Regel, „um aus der alten, uns eigentlich fremden Art herauszukommen". Aber es scheint, dass er damit doch nicht den Zeitgeschmack traf; das Zurückgreifen auf die naturalistischen Gepflogenheiten des Barocks entsprach nicht den Anforderungen von Klassizität, die man an die Skulptur stellte.

Gern giebt Rauch seinen Büsten, sofern sie sich an die Naturgrösse halten, eine bewegte Haltung durch Neigung oder Wendung ins Profil. Anfänglich lässt er sich zu scharfen Drehungen des Kopfes hinreissen, wodurch ein etwas aufdringlicher Affekt, den Schadow bei Büstendarstellung nicht für ratsam hielt, hervorgerufen wird. Später mässigt er sich und sucht mit halben und dreiviertel Profilstellungen nicht mehr ein erregtes Innenleben anzu-

deuten, sondern nur die für das Modell vorteilhafteste Erscheinung als Hauptansicht zu geben. Auf das Hilfsmittel des belebten Augensternes, das er zuerst verschmähte, hat er auf die Dauer nicht verzichten wollen; namentlich in dem toten Gips schien ihm diese unplastische Belebung eines so wesentlichen Organs schwer erlässlich. Doch begnügte er sich mit leichter Andeutung, ohne die Form so tief anzubohren, wie es das effektsuchende Zeitalter vor ihm gethan hatte. Seine fortschreitende realistische Tendenz lässt sich am besten in der Bildung der Haare verfolgen. Der spielerische Reichtum der Biedermeierfrisuren mit ihren Hängelocken, Haarschleifen, Zopfkränzen und Ohrschnecken reizt grade durch seine technischen Schwierigkeiten die Virtuosität seiner Hand. Er versteckt nicht mehr hinter Diadem und Blumenkranz das Capriccio der Mode, sondern wendet eine liebevolle Aufmerksamkeit den rein malerischen Motiven der Zeitfrisur zu. Liebenswürdigeres hat er kaum geschaffen als die Büste der zwölfjährig verstorbenen Therese von Bülow mit den Ohrenschnecken und die der jugendzarten Prinzessin Leontine von Radziwill mit den hoch gerafften Zöpfen.

Wenn Rauchs Büsten in der Auffassung der Individualität alle einen verwandtschaftlichen Zug offenbaren, so hat dies keinen anderen Grund, als dass sie in dem gleichen Maasse Selbstdarstellungen des Künstlers und individuelle Spiegelungen eines hoch gestimmten Zeitempfindens sind. Nicht oft trifft es sich, dass Dargestellter und Bildner so völlig eins in den Grundlagen ihrer Weltanschauung sind, wie es bei Rauch und seinen Modellen der Fall war. Rauch verstand es, die Forderungen der Porträttreue mit den Ansprüchen der vortheilaftesten Erscheinung zu vereinigen. Bildhauer, hat man gesagt, karikieren immer. Nun, Rauchs innere Ausgeglichenheit schützte ihn von aller Übertreibung; sein Geheimnis bestand darin, das Modell bedeutend erscheinen zu lassen, ohne der Wahrheit Abbruch zu thun. Er hält sich in gleicher Weise von Drastik fern, wie er die leere Eleganz meidet. Man hat seine Natur adlig genannt, und das Wort edel passt wie kein anderes auf das Metaphysische seiner Kunst. Er stellt damit unverfälscht die Kultur seiner Zeit zur Schau, jener Zeit, wo die grossen Kapitalien mehr auf geistigem wie auf materiellem Gebiet zu finden waren.

In seinen Büsten vornehmlich ist Rauch der Verwalter des Erbes Schadows. Er hat wie Schadow ein lebhaftes Gefühl für die Architektonik organischen Aufbaus, für den Reiz der Oberflächenbehandlung. In der Herausarbeitung der Einzelform ist er nicht so reich wie der ältere Meister, im plastischen Gesamtgefühl steht er ihm unmittelbar nah. Der ausgedehnte Werkstattbetrieb liess nicht die eigenhändige Arbeit jeder der vielfach begehrten Wiederholungen zu; doch entsandte er kein Stück, über dem er nicht mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit gewacht hätte.

Er sieht im Grossen den Zusammenhang der Formen und liebt eine glatte reinliche Ausführung. Dabei bleibt sein Gefühl auch für das Stoffliche stets geweckt und lebendig. Das organisch Vielfältige des menschlichen Kopfes, wie es aus Festigkeit und Weichheit, aus Knochen, Knorpel und Fleisch besteht, verfolgt er mit regem Naturgefühl. In einer seiner schönsten Büsten, der seines Freundes Tieck, betrachte man einmal daraufhin die Bildung der Stirn und der Teile um den Mund mit den von zartestem Leben durchpulsten Lippen.

Und diese Kunst bewahrt sich bis in die höchsten Jahre den Schimmer der Jugendlichkeit. Vor immer neue Aufgaben gestellt, altert sie nicht, wie die Schadows, die, vernachlässigt von der Zeit, ihre Frische allmählich einbüsst. Sie gleicht damit ganz ihrem Schöpfer, der, um noch einmal den getreuen Rietschel anzuführen, „auch immer jugendlich geblieben ist, weil er jede Arbeit, als hätte er noch nichts erreicht, mit einem immer frischen Anlauf und Eifer begann“.

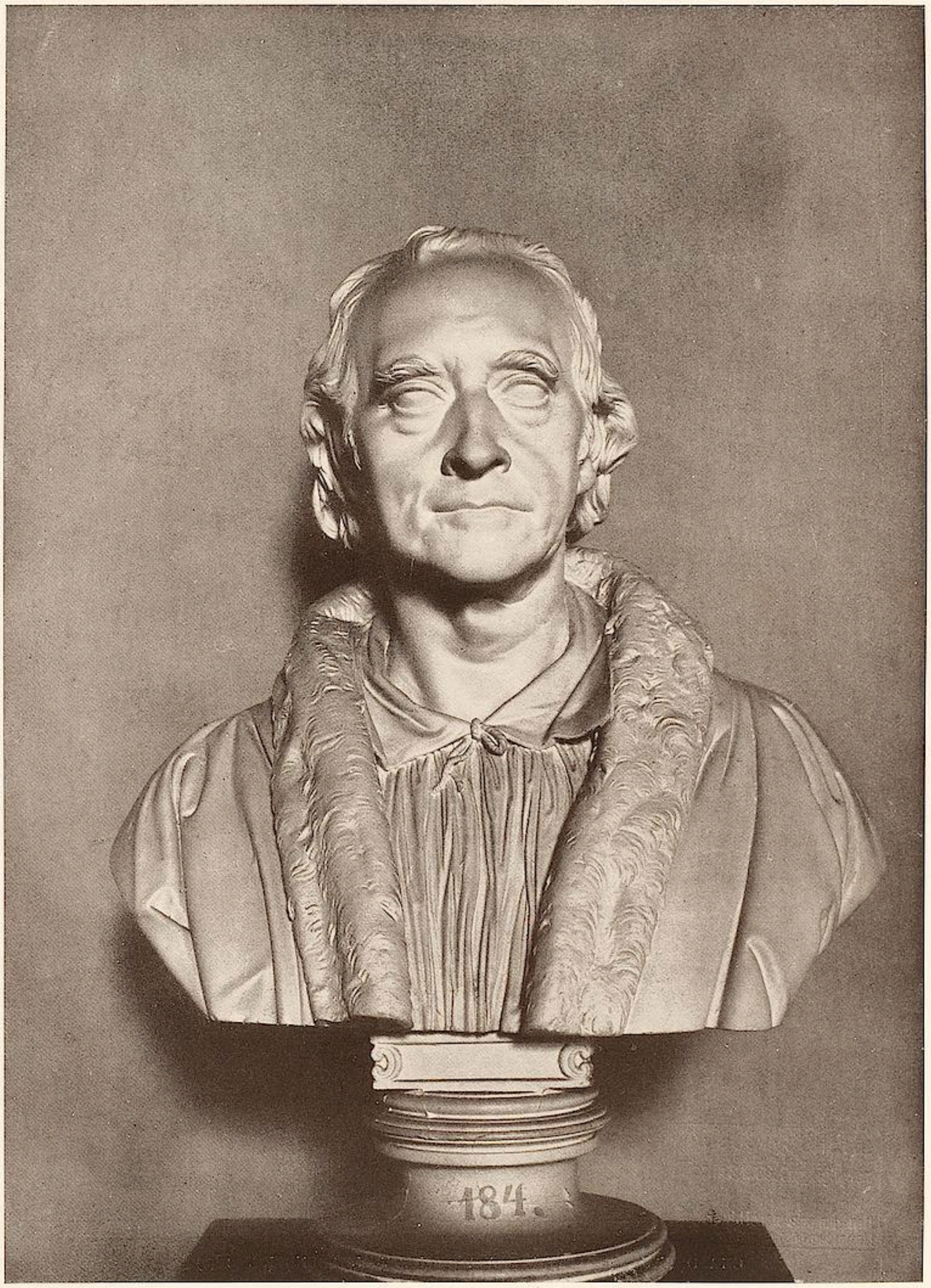
⁂

In doppelter Hinsicht legt das reiche künstlerische Vermächtnis Rauchs, wie es auf Anregung Kaiser Wilhelm I. in pietätvoller Sammelarbeit zum grössten Teil im Rauch-Museum bewahrt wird, der Nation Verpflichtungen auf. In Rauchs Werken lebt unvergänglich die Erinnerung an die Heldengestalten, die Preussens Weltmacht begründet und befestigt haben, an die Träger einer Kultur, deren Adel und Innerlichkeit vorbildlich bleiben wird. Und neben dem erhebenden vaterländischen Gehalt wirken — ebenfalls unvergänglich — der Charakter und die Gewissenhaftigkeit dieser Kunst. Es sind die Elemente, die eine Anzahl lebender Künstler, grade solche, deren Schaffen uns mit froher Hoffnung auf die Zukunft erfüllt, den Weg zu Rauch zurückfinden liessen. Und haben wir erst wieder eine aus der Eigenart und Selbständigkeit nationalen Bewusstseins neu aufblühende deutsche Kunst — deutsch auch in der Beschränktheit, die jedem

CHR. D. RAUCH, STAATSMINISTER PHILIPP VON LADENBERG. 1839

NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

Volksstamm durch Naturgesetz anhaftet — so wird in der Ahnenreihe dieser Kunst Rauch neben Schinkel und Cornelius den unbestrittenen Platz einnehmen.



CHR. D. RAUCH, STAATSRAT DR. HUFELAND. 1833
NACH DEM ABGUSS IM RAUCH-MUSEUM

WALTHER PÜTTNER, INTERIEUR
AUSGESTELLT IN DER WIESBADENER KUNSTAUSSTELLUNG

KUNSTAUSSTELLUNGEN

WIESBADEN

Die *„Wiesbadener Kunstausstellung 1915“* ist der festliche Auftakt zur Eröffnung des grossen Museums, mit dem die Stadt Wiesbaden neben der naturwissenschaftlichen und Altertumsabteilung nun auch der bildenden Kunst eine würdige Stätte bereiten will.

Wenn das Gesamtbild dieser Eröffnungsausstellung als programmatisch und als ein Versprechen für die zukünftige Haltung des Museums gewertet werden darf, dann könnte ein solches Museum ein erfreulicher Zuwachs für die Gegend werden.

Die Sammlung der Stadt ist noch jung und wurde bisher vom Vorstand des nassauischen Kunstvereins nebenbei mitverwaltet. Ein thatkräftiger Leiter – wie man hört, stehen gute Namen in der engeren Wahl – hat die dankbare Aufgabe vor sich, auf der Basis des Vorhandenen, das natürlich gesiebt werden müsste, mit hoffentlich immer reichlicher fliessenden Mitteln die schönen neuerstandenen Räume zu einer guten städtischen Galerie auszubauen.

Es soll heute zunächst nur von der Eröffnungsausstellung die Rede sein.

Die Veranstaltung versucht es, einen Überblick über die Hauptströmungen der deutschen Kunst von heute zu geben. Der deutschen Kunst! Denn auf diese hat man sich, wohl mit Rücksicht auf die politische Lage, beschränkt, und angesichts solcher Beschränkung ist man angenehm überrascht, wie gut das Gesamtniveau der Ausstellung immerhin ist. Dass gerade diese Ausstellung auch ein Beleg für den Wert der Befruchtung von aussen ist, soll nicht besonders betont werden. Man hat versucht, aus allen Sammelpunkten künstlerischen Schaffens in Deutschland das herauszugreifen, was voraussichtlich in sich selbst oder in einer künftigen Entfaltung bleibenden Wert haben wird, ohne dabei das nicht ganz Vollwertige immer vermeiden zu können.

Zu der Gruppe von Arbeiten älterer Meister gehören zwei Köpfe von Th. Alt, ein Spitzweg, der „römische Pfifferrari“ von Knaus, ein Leiblköpfchen, – eben nur eine Visitenkarte – ein kleiner Böcklin, auch ein früher Stuck, ein reizendes Bacchanal des frühen Albert v. Keller, Schuch, Diez u. a. Ich möchte in diesem Zusammenhang auch Habermanns kleinen „Mord im Tower“ erwähnen, der für mein Empfinden die sechs grossen späteren Arbeiten von ihm in den Schatten stellt.

In vollem Akkord, mit reichen, guten Arbeiten, setzen dann die deutschen Impressionisten ein.

Ein gut gestimmter Raum mit Bildern von Lieber-

MAX LIEBERMANN, REITERIN
AUSGESTELLT IN DER WIESBADENER KUNSTAUSSTELLUNG

mann, Corinth, Slevogt, Trübner, daneben noch ein paar andere markante Zeiterscheinungen, die nicht unbedingt dazu gehören, aber die Harmonie des Raumes nicht stören. Man fühlt sich heimisch.

Liebermann ist mit sechs guten Arbeiten vertreten, darunter die unendlich noble, silbrig graugrüne „Dame am Strand". Corinth beherrscht den Saal mit seinem mächtigen, innerlich und äusserlich überlebensgross gedachten Selbstbildnis. Slevogts feinnervige Kunst zeigt sich in der schönfarbigen „Landschaft mit Häuschen". Auch noch an anderer Stelle trifft man ihn, in dem sogenannten „italienischen" Saal, aus dessen getragenem Ernst einen plötzlich das seidig gemalte „gelbe Haus" anlächelt. Von Trübner sieht man, neben älteren Arbeiten, die drei durchleuchteten Parkbilder aus Stift Neuburg. Mit charakteristischen Bildern treten Thoma, Uhde, Leistikow hervor. E. R. Weiss gehört mit seinem Wollen schon zur Gruppe der Stilisten. Sein stärkstes Können spricht aus dem schön ausgeglichenen Blumenstück. Mit seiner grossen Komposition „Akte" führt er zur Gruppe derer um Hofer hin. Von Hofer sieht man einen Teil seiner Bilder, die in diesen Heften bereits abgebildet waren (Jahrg. V S. 424 und Jahrg. XII S. 461).

Nicht so zwingend wie Hofer, doch viel versprechend in seiner malerischen Bewegtheit und starken Komposition stellt sich Caspar dar. Mit grossen figürlichen Kompositionen ist L. v. Hofmann vertreten.

Was die Münchener Kunst betrifft, so hat man in weiser Beschränkung und angesichts des oben angedeuteten Programms auf jenen modern dekorativen Kreis, aus dem sich die Jugendillustratoren rekrutierten, verzichtet. Man hat nur den herausgegriffen, der die wunderliche Mauserung vom geschickten Maler und Illustrator zum suchenden, verinnerlichten Künstler durchgemacht und sich in dieser schönen ungeschickten Periode gewiss vollendet hätte, wenn nicht der Krieg seinem ernsten Wollen vorzeitig ein Ziel gesetzt hätte: Albert Weisgerber. Mit Wehmut steht man vor der stillen unaufdringlichen Schönheit seiner drei Spätwerke, die neben zwei früheren, noch virtuosen Malereien ausgestellt sind. Neben Weisgerber spricht der in München lebende Österreicher Gustav Jagerspacher seine eigene starke Sprache. Man käme in Verlegenheit, wenn man versuchen wollte, ihn irgendwo „unterzubringen". Sein „Geiger" hat eine grosse Geste, die aber mit der Linearkomposition der Neurömer gar nichts zu thun hat. Wenn einen bei dem „Geiger" das Misstrauen nicht ganz verlässt, ob ein Bruchteil der Wirkung nicht im Motiv liegt, so ist dagegen das „schlafende Mädchen" ein absoluter malerischer Wert. Der Zusammenklang des grünen Vorhangs mit dem Goldbraun des Mädchenkörpers in dem bläulich-weissen Leintuch, mit dem schwarzen Akzent der Haare ist so reif, es ist die Behandlung des Fleisches so köstlich locker, frisch und unmittelbar, dass man den Wunsch hat, es möchte ein näheres Bekanntwerden mit

dem Maler dieser lieblichen Enkelin der Olympia nicht enttäuschen! Übrigens zeigt auch die Gattin des Künstlers, Toni Jagerspacher-Haeflinger, in dem gleichen Motiv gute malerische Eigenschaften.

Mit mehr oder weniger charakteristischen Proben ihrer Kunst hat man Teutsch, Seiler, Hess, Ida Gerhardi, Oskar Moll, Püttner und viele andere gezeigt. Da es sich hier ja aber nicht um eine Kritik im einzelnen, sondern nur um ein Berichten von dem im allgemeinen doch erfreulichen Erlebnis dieser Ausstellung handelt, sei auch nicht weiter auf den Einzelnen eingegangen. Ebenso wenig wie auf eine Reihe kleiner Räume, die man, aus lokaler Rücksicht, den Wiesbadener Künstlern eingeräumt hat. Hans Völker, der geographisch dazu gehört, ragt in Wollen und Können darüber hinaus.

Bliebe noch ein Wort zu sagen über die graphische und die plastische Abteilung der Ausstellung. Zu der ersten führen als Brücken die dekorativen Stilleben von Orlik und die Blumenfiligrane von Carl Strathmann.

In der graphischen Abteilung findet man zunächst eine Wand mit Aktstudien von Lehmbruck und Hofer. Neben den Studien von Weissgerber, Reinhardt und Hans Meid interessieren in erster Linie die graphischen Arbeiten von Orlik und E. R. Weiss.

Ein Kabinett, das man nebenan der Kriegsgraphik glaubte widmen zu müssen, beweist wieder, von einigen reizvoll behandelten Strassen-Impressionen aus zerstörtem Gebiet abgesehen, dass es ein unmögliches Verlangen ist, heute schon von irgendeinem Künstler eine Gestaltung des Kriegserlebnisses zu erwarten. Der Schwimmer übersieht auch nicht das Meer, das ihn trägt.

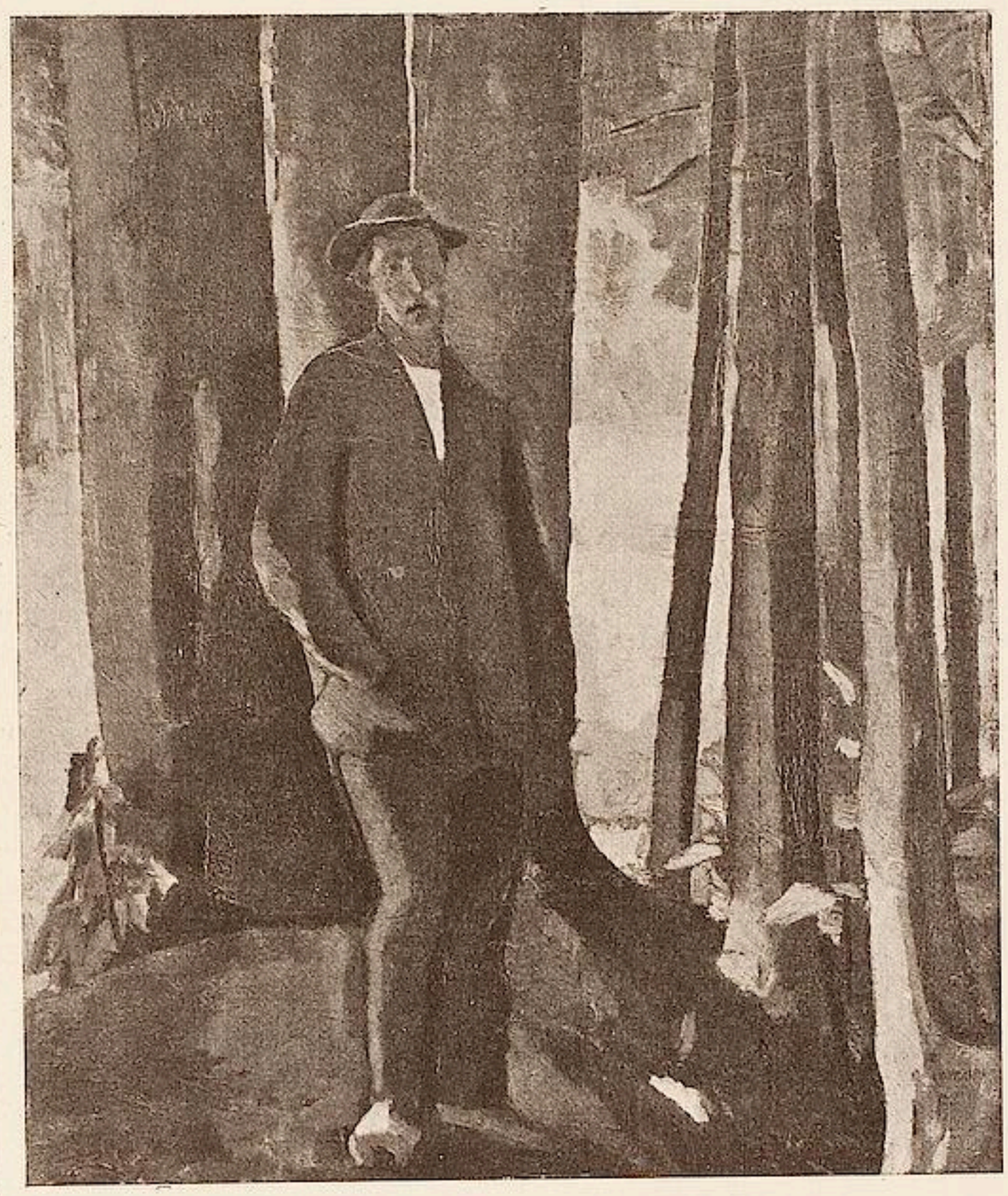
In der plastischen Abteilung überwiegen Arbeiten von Lehmbruck, neben den Werken von Kolbe, Barlach, Gaul, Klimsch und Touaillon.

Man scheidet von dieser Ausstellung mit einem Dankgefühl gegenüber den Veranstaltern, die es unternommen und durchgeführt haben, in dieser Zeit der grauen Notwendigkeit das Publikum durch eine rein künstlerische That zu erfreuen, ohne ihr ein patriotisches Mäntelchen umzuhängen.

Ein erfreuliches Zeichen für das Bedürfnis nach einer solchen Veranstaltung ist der grosse Erfolg, den die Ausstellung erzielt hat. Nicht nur aus dem Gesichtspunkt, wieviel, sondern was verkauft worden ist.

Wenn heute gute moderne deutsche Kunst auch in weiten Kreisen so verstanden und gewertet wird, dann ist die Angst vor dem Überhandnehmen des „patriotischen Kitsch“ in kommenden Jahren hoffentlich überflüssig.

L.

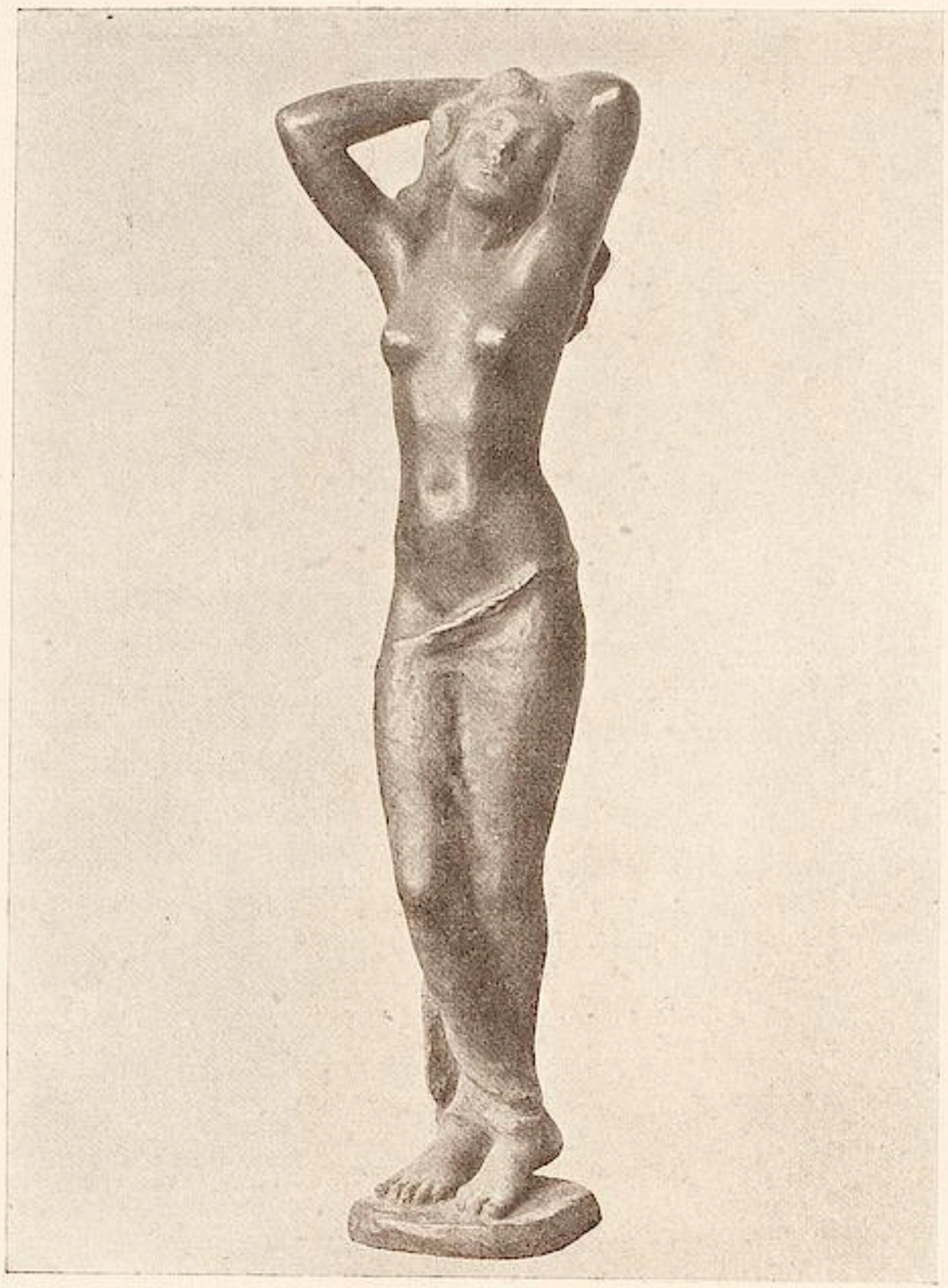


ALBERT WEISGERBER, EIN MANN IM WALDE
AUSGESTELLT IN DER WIESBADENER KUNSTAUSSTELLUNG

KÜNSTLERISCHE ZUKUNFTSFRAGEN

Wilhelm Worringer, der im Felde steht, hat der „Frankfurter Zeitung“ den folgenden Aufsatz geschrieben. Wir drucken ihn — aus Platzmangel ohne die Einleitung — ab, weil das Programm der neuen Generation wohl noch niemals so klar und gut entwickelt worden ist, wie hier.

„. . . Klar zeichnet sich, wenn auch in vielen Schattierungen wechselnd, aus der vor dem Kriege bestehenden Entwicklungslage der einheitliche Drang nach einer Ausdrucksbereicherung der Kunstsprache ab. Dieses Kämpfen um neuen Ausdruck drohte sogar den ganzen bisherigen Kunstbesitz zur Erschütterung zu bringen. Was die Kunst lange gewesen, nämlich ein vielseitiges Instrument lebendiger Schönheitsempfindung und eines naturfreudigen Darstellungsvermögens, das empfand man mit wachsender Deutlichkeit als eine zu enge Grenzsetzung für das künstlerische Äusserungsbedürf-



GEORG KOLBE, GARTENFIGUR. BRONZE
AUSGESTELLT IN DER WIESBADENER KUNSTAUSSTELLUNG

nis der kommenden Generation. Ein ungeschriebener Protest gegen die Kunst als blossen Lebensschmuck, gegen die Kunst für den ästhetischen Hausgebrauch zirkulierte gleichsam unter den Produktiven. Eine Umwälzung und Umwertung in formschöpferischer Beziehung bereitete sich vor, die übrigens in stofflicher Beziehung schon einige Jahrzehnte vorher eingesetzt und zu einer dauernden inhaltlichen Ausdrucksbereicherung der Kunst geführt hatte. Diese Proteststimmung nun gegen die Gebundenheit der Kunst an gewisse formale Natürlichkeits- und Schönheitsbegriffe verdichtete sich zu der Erkenntnis, dass alle Verfeinerung und Verinnerlichung der Kunstsprache, wie sie am folgerichtigsten z. B. der Impressionismus entwickelt hatte, es nur um so deutlicher machte, dass hier die letzten und zartesten Worte einer Kunstgesinnung laut wurden, die sich eben damit ausgesprochen hatte und die für den vorwärtsdrängenden produktiven Willen der neuen Generation kein vollgültiges Organ mehr sein konnte. Das Wort von der Sackgasse des Impressionismus wurde geprägt, und im Bewusstsein, alle Möglichkeiten der Intensivität und Intimität der künstlerischen Wirkung ausgeschöpft zu haben, wurden Fragen laut nach einer neuen Extensivität und Monumentalität der künstlerischen Ausdruckssprache. Ein über die Bescheidenheit der Natur Hinausgehen, ein Übergreifen auf stärkere, vom Natürlichkeitsgefühl losgelöste, mehr abstrakt geartete Ausdrucksbereiche war die naheliegende Folge dieser Erstarkung der neuen Gesinnung. Ein neuer Spiritualismus der Kunst wurde in seinen ersten verworrenen Anfängen sichtbar. Es ist die Wandlung, die man mit krassen Schlagworten als den Umschlag des Impressionismus in den Expressionismus gekennzeichnet hat und deren vorläufig radikal antithetisches Vorgehen einen nicht darüber hinwegtäuschen darf, wie fruchtbare und notwendige Entwicklungsvorgänge hier vor der Entscheidung stehen.

Auch ein kunsthistorisches Begleitspiel zu dieser inneren künstlerischen Entwicklung gab es. Jener ungeschriebene Protest gegen die enge Naturgebundenheit der Kunst fand innerhalb der historischen Betrachtung seine Resonanz und gab ihrer Erkenntnisarbeit neue Richtungslinien. Es dämmerte das Bewusstsein, dass man — an die selben dogmatischen Natürlichkeitsbegriffe gebunden — einer Unsumme von vergangenen Kunstäusserungen einen schlimmen Deutungszwang anthat. Man ging dieser Deutungsunzugänglichkeit des gewohnten, der eingewurzelten Kunstauffassung entnommenen Massstabs nach und gelangte schnell zu der naheliegenden Erkenntnis, dass dieser Massstab eben nichts Absolutes darstellte, sondern auch etwas Historisch-Gewordenes und zwar in verhältnismässig engen Räumen Historisch-Gewordenes. Es erwies sich, dass es letzten Endes die von der Renaissance aufgenommenen und von einer europäischen Neuzeit infiltrierten Kunstideale der griechisch-römischen Klassik sind, die durch alle Modernisierung hindurch durch unsere Kunstauffassung einseitig nachklingen und jenen dogmatischen Geltungswert gewonnen haben, gegen den zu protestieren heute zu einer Entwicklungsforderung geworden ist. Und zwar ging die revidierende Kunstforschung auch ihrerseits zunächst mit der krassen Antithese, dieser fördernden Kinderkrankheit aller Erkenntnisarbeit, vor und suchte den Kunstdingen einer weiteren Vergangenheit mit einem entgegengesetzten Deutungsmassstab nahezukommen, der an die Stelle des Lebendig-Schönen und Natürlich-Wahren die lebensüberwindende Starrheit von der Natürlichkeit abweichender, aber ausdrucksstarker abstrakter Formwerte als mögliches inneres Ziel einer berechtigten Kunstauffassung setzte. – Mit diesem vorerst groben Deutungsversuch wurde immerhin ein unabsehbar grosser Kunstbereich —alle primitive, exotische, orientalische und europäisch-mittelalterliche Kunst — einer ersten ahnenden positiven Verständnismöglichkeit erschlossen. Was bisher nur in kulturhistorischer und stofflicher Beziehung posi-

PHILIPP HELMER, KNABENKOPF. 1882
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE, BERLIN. IM BESITZ DER „MODERNEN GALERIE THANNHAUSER" MÜNCHEN

tive Würdigung gefunden hatte, in formaler Beziehung aber psychologisch und künstlerisch unverständlich geblieben war, — denn mit der Bezeichnung Stilisierung des Natureindrucks war im Grunde gar nichts gesagt —, wurde jetzt in den Bereich positiver Deutungsmöglichkeit dadurch gerückt, dass man diejenigen seelischen Vorbedingungen aufdeckte, aus denen heraus die Anklammerung an jene abstruse, naturferne, aber so seltsam ausdrucksgewaltige Formenwelt als etwas durchaus Wahrscheinliches, ja geradezu Notwendiges erscheinen muss. Das war das Ziel verschiedener kunsthistorischer Aufstellungen, die ihrer grossen Aufgabe nur ganz roh und unzulänglich gerecht werden, aber immerhin die Richtigkeit ihres Ausgangspunktes durch die Fruchtbarkeit des Erkenntnisertrags bewiesen.

So arbeiteten sich also, von demselben Zeitinstinkt getrieben, der historische Betrachter und der ausübende Künstler in die Hände, um jenes grosse Anders des künstlerischen Ausdrucks zu erschliessen, das so grosse neue Ausblicke sowohl in die Vergangenheit der Kunstentwicklung wie in ihre Zukunft eröffnete.

Frankreich war nun das Land, das mit der Verkündung und Durchführung des neuen Programms voranging. Hier zuerst wurde der Versuch gemacht, in kühnen

PHILIPP HELMER, DER KÜNSTLER IM ATELIER
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE, BERLIN. IM BESITZ DER „MODERNEN GALERIE THANNHAUSER, MÜNCHEN

und verwirrenden Neubildungen über den alten Natürlichkeitsstandpunkt hinauszugreifen und unter selbstverständlicher Wahrung moderner Voraussetzungen — alles andere wäre ja blosser Archaismus und stilistische Spielerei — den Anschluss zu suchen an jene der Natur gegenüber selbstherrlichere, abstrakt gefärbte Ausdruckskunst, für deren grosse und schicksalsreiche historische Vorgeschichte sich der Blick immer mehr öffnete. Die wachsende Kenntnis primitiver, ostasiatischer und orientalischer Kunst gab der neuen Bewegung das Bewusstsein ihres grossen Ahnenreichtums und damit die Festigung ihres instinktiven Entwicklungsgefühls. Was so aus der jüngsten französischen Entwicklung an kühnen und anscheinend willkürlich launenhaften Neubestrebungen herauswuchs, das fand im Kreise der jungen deutschen Künstler ein so auffallend starkes Echo, dass hier der schnell bereite Vorwurf von der unwürdigen Beflissenheit, mit der man in Deutschland jede künstlerische Modetorheit von drüben nachäffe, zur Erklärung nicht mehr ausreicht, sondern nach tieferen Gründen für diese Empfänglichkeit gesucht werden muss. Und hier fängt unsere engere Fragestellung an. Zeigt dieser exzentrische französische Modernismus, gegen dessen unheilvollen Einfluss unsere Deutschtümler in der Kunst so entrüstet protestieren, nicht vielleicht gerade die Richtung an, in der sich die deutsche Kunst von jener sie unbewusst bindenden romanisch-klassischen Kunstanschauung loslösen kann, um ihrer eigenen Bestimmung gerecht zu werden, die den Deutschen mit seiner differenzierten, sinnlich weniger klar artikulierten Empfindungswelt auch auf eine sinnlich weniger abhängige, an selbstwilligem Ausdruck gesättigtere Kunstsprache hinweisen? Mit anderen Worten: besorgt diese Kunst der sogenannten französischen „Wilden“ nicht in etwa die Geschäfte der dunkel geahnten deutschen Entwicklungserfordernisse? Das klingt zunächst wie eitel Sophistik, aber es giebt manche Überlegung, die solcher Vermutung recht giebt. Wer das Wesen der grossen französischen Stiltradition kennt, dem kann es nicht verborgen bleiben, dass diese extremen Neuerer Frankreichs, die zugunsten einer sinnlich nicht mehr temperierten, krampfhaft erweiterten Ausdruckskunst den ererbten französischen Kunstbesitz mit seiner schönen unbeirrbaren Sicherheit und Masshaltung der künstlerischen Sinnlichkeit aufs Spiel setzten, damit gleichsam die künstlerische Vormachtstellung kündigten, die Frankreich mit Recht in dem vergangenen Stadium der europäischen Kunstentwicklung innegehabt hatte. Jenes neue Programm, das mit dem Expressionismus ausgesprochen wurde, konnte seinem ganzen Wesen nach wohl in Frankreich die Formulierung, nicht aber eine eigentliche entwicklungsgeschichtlich fruchtbare Resonanz finden. Sondern die berufene Resonanz kann nur das Land sein, dessen ganze künstlerische Entwicklung, soweit sie selbständig gewesen war, stets weniger um die sinnlich einleuchtende Schönheit und Klarheit der künstlerischen Form als vielmehr um einen sich rein sinnlicher Erfassung entziehenden, gesteigerten Ausdrucksgehalt der künstlerischen Form gekämpft hatte, nämlich Deutschland. Das Ungestüm-Expressionistische im Gegensatz zu ruhiger geläuterter Naturbescheidung lag stets im inneren Wesen deutscher Kunst. Wenn nun Frankreich das Thema der neuen Ausdruckskunst formuliert und Deutschland es zur eigentlichen Verarbeitung übernimmt, so wiederholt sich bei diesem entwicklungsgeschichtlichen Vorgang nur im kleinen, was sich im grossen bei der Rezeption der Gotik abgespielt hatte. Auch die Gotik, deren innerste Stilenergien von aller romanischen Kunstauffassung mit Notwendigkeit fortführen mussten, hatte ihre erste und wohl auch glänzendste Formulierung in Frankreich erfahren, fand dann aber die eigentliche Resonanz in Deutschland. Während der ererbte französische Natürlichkeitssinn nach dem ersten gotischen Elan bald wieder in eine sinnlich einleuchtendere und ausdrucksgemässigtere Formenwelt von lebendiger Schöne zurückströmte, verdichtete sich in Deutschland das Empfänglichkeitsgefühl für diese Offenbarungen französischer Gotik im Laufe der Jahrhunderte bis zu dem Grade, dass dieser entlehnte Stil als der eigentlich nationale und heimatliche empfunden wurde. Heute sehen wir übrigens

immer mehr ein, dass diese Anschauung, die im engeren historischen Sinn allerdings ein grobes Missverständnis ist, in einem tieferen Sinne ihre Berechtigung hatte. Denn mit der Gotik hatte eben Frankreich jenes grosse Evangelium einer selbstherrlichen Ausdruckskunst verkündet, auf das der immanente Entwicklungsdrang des germanischen Europas von jeher wie auf eine Erfüllung seiner geheimsten Wünsche gewartet hatte. Dass hier die Wurzeln seines eigentlichen künstlerischen Sprachgefühls lagen, das blieb als Erkenntnis lebendig, so oft auch über diese Wurzeln hinweg das Erdreich romanisch-klassischer Darstellungskunst aufgeschüttet und dadurch das instinktive Bewusstsein dieses grossen unterirdischen Zusammenhangs vorübergehend verdunkelt wurde.

PHILIPP HELMER, SCHLOSSERWERKSTÄTTE. 1879
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTER, BERLIN. IM BESITZ DER „MODERNEN GALERIE" THANNHAUSER, MÜNCHEN

Es steht wohl jenseits des Zufalls, dass in demselben Augenblick, in dem in Frankreich die Frage einer expressionistischen Kunst aufgeworfen wurde, in Deutschland eben jene Erkenntnis des inneren grossen traditionellen Zusammenhangs mit der gotischen Kunstvergangenheit mit solcher neuen Lebendigkeit gefühlt wurde, dass die alte Erkenntnis fast wie eine neue Offenbarung wirkte. Vielmehr deutet solche Gleichzeitigkeit darauf hin, dass auch hier innere Zusammenhänge, das heisst Symptome derselben Zeitstimmung vorliegen. Gerade deshalb hat es solchen Wert, auf die französisch-deutsche Rollenverteilung in der Geschichte der Gotik hinzuweisen. Dass Frankreich das Programm der Gotik zuerst ausgesprochen, war kein Hinderungsgrund dafür, dass sie zum deutschen Schicksal wurde. Vielleicht dass es in der Geschichte der neuen Ausdruckskunst zu einer ähnlichen Rollenverteilung kommt.

Gerade weil die Gefahr besteht, dass ein übelberatener Chauvinismus nach dem Kriege alles, was modern und ungewöhnlich erscheint, als französisches Teufelswerk in Acht und Bann erklären und statt dessen eine deutsche Kunst fordern wird, die wahrscheinlich über ein entwicklungsgeschichtlich fruchtloses Spiel mit ausgelebten Stiläusserlichkeiten deutscher Kunstvergangenheit nicht hinauskommen wird, soll hier auf solche Möglichkeiten hingewiesen werden. Denn nicht auf dem Boden einer romantisch-sentimentalen Eigenbrödelei, nicht durch eine künstliche Grenzabsperrung, sondern nur auf dem Boden und im Anschluss an die europäische Gesamtentwicklung kann für die deutsche Kunst ein besonderes Schicksal erwachsen. Statt mit einer unangebrachten Überheblichkeit von der französischen Kunst, der man in der vergangenen Entwicklungsphase so sichere Führung verdankte, abzurücken, möge man lieber hellhörig in ihre letzten Entwicklungsäusserungen hineinhorchen und von ihr selbst das Stichwort entgegen-

nehmen, das uns auffordert, uns mit unseren eigenen und besonderen Kunstbedingungen nun an der Gesamtentwicklung zu beteiligen und sie vielleicht da weiterzuführen, wo die französische Kunst im Bewusstsein ihrer anders gearteten künstlerischen Mission endgültig oder vorübergehend von der Führung zurücktritt. Die Entwicklung bedient sich nun einmal je nach ihren besonderen Aufgaben verschiedener Träger und die Ablösung dieser Träger geht nach Gesetzen vor sich, deren höherer Gedankengang es ausschliesst, solche notwendige Ablösung zum Gegenstand irgendwelcher wohlfeiler Werturteile über die zu Ende gespielte Rolle des Abgelösten und die neuen Aufgaben des Ablösenden zu machen. Die Zukunft muss ja zudem erst beweisen, ob wir das Stichwort richtig verstanden haben und eine so selbständige Antwort zu geben imstande sind, dass unsere Berufung, die Entwicklung selbständig weiterzuführen, dadurch ersichtlich wird. Nur soll kein kurzsichtiger Chauvinismus dazwischen treten und uns von der grossen Weltstrasse der Entwicklung weg in ein provinziales Sonderdasein zurückdrängen, in dem wir weder uns, noch der Welt genug sein können."

Wilhelm Worringer.

⁂

PHILIPP HELMER

Eine Sammlung von Bildern Philipp Helmers, die der Modernen Galerie Thannhauser gehört und die in München schon vor längerer Zeit ausgestellt war, ist nun in Berlin bei *Ed. Schulte* zu sehen. Helmer war bisher ein nahezu Unbekannter. Er gehört dem Malerkreise an, den man als Leiblkreis bezeichnet, ohne bei dieser Benennung immer genau unterscheiden zu können, welcher Anteil der Diez-, Piloty- oder Lindenschmitschule zuzusprechen ist. Helmer ist eines jener ernsthaften aber nicht eben selbständigen Talente, denen ein gewisser Sinn für das Echte, für Qualität angeboren ist, die aber der Führer durchaus bedürfen und die vorherbestimmt sind innerhalb einer Schule zu leben und zu arbeiten. Er gehört zu Genossen wie Th. Alt, Schider, Erdelt, Mayer-Graz, Duveneck, Spring, Räuber, Hirth du Frenes usw. Das beste in seinem Werke ist die gute Atelierkonvention, die Paletten- und Pinselkultur jener Zeit, die mit der französischen Malerei unter Courbet Erfahrungen und Anregungen tauschte. Man könnte sich sehr wohl vorstellen, dass ein solches Niveau durch die Akademie erzeugt würde; um so mehr sind die Akademien zu tadeln, die überall in unserer Zeit sogar unter diesem Niveau geblieben sind. Helmers Bilder sind sympathisch, weil sie in gutem Sinne ganz münchnerisch sind. Etwas holländische Altmeisterlichkeit ist darin (die Bildnisse), etwas modernes „Freilicht" im Sinne Liebermanns, oder besser noch Uhdes (die hier abgebildete „Schlosserwerkstatt"), etwas blonde Tonigkeit und delikate Breitpinselkultur im Sinne des besten Leibl (der reizende, hier abgebildete Knabenkopf, der von flüchtigen Augen für eine Originalarbeit Leibls gehalten werden könnte), eine Nuance Manet (das ebenfalls abgebildete Atelierbild), ein wenig Spitzweg und Erinnerungen an Sperl, sowohl in den Motiven wie in der Malweise. Alles dieses aber wächst in einer natürlichen Weise zusammen, so dass in dem Saal bei Schulte, wo Helmers Bilder aufgehängt sind, die Atmosphäre von etwas historisch Gewordenem, von etwas organisch Ausgebildetem ist.

⁂

In den anderen Sälen schadet Ph. Frank sich selber, indem er zu viele Landschaften ausstellt, die alle in demselben starken Blau, Grün und Braun gemalt oder besser koloriert sind. Es zeigt sich, dass es sich bei Frank um ein Schema handelt, um eine scheinbare malerische Kraft, die im Grunde nur dekorative Verwegenheit und erworbene Sicherheit des Vortrags ist. — Richard Kaiser wirkt daneben stiller, solider. Er ist mehr zeichnerisch. In seinen Landschaften ist ein heroischer Nachklang der Schirmerzeit. Adagio Maestoso mit einem Einschlag von Idylle. Bei allem fein Persönlichen, das diese Kunst hat, bleibt sie zu sehr abhängig vom Motiv. — Wenig Physiognomie hat die ungemeine Geschicklichkeit H. Autengräbers. Es dominiert der Wille zur Wirkung. Aber nicht einer Wirkung auf die Kenner, sondern auf die, die sich noch vom Vortrag verblüffen lassen.

K. Sch.

⁂

„BRIEFE MENZELS"

Zu den Fussnoten **) auf Seite 148 des Dezemberheftes (linke Spalte) schreibt uns ein „Menzelfreund", dass die Bezeichnung „Mat. Programm" doch wohl festzustellen sei. Es handle sich um das Programm für die Matinee zum Besten der Notleidenden Oberschlesiens, am 11. Januar 1880. Dorgerloh verzeichne, schreibt er, unter Nummer 1391 eine auf Stein übertragene Federzeichnung, auf dem Programm sei jedoch von photolithographischer Nachbildung die Rede.

⁂

AUSSTELLUNGEN IN BERLIN

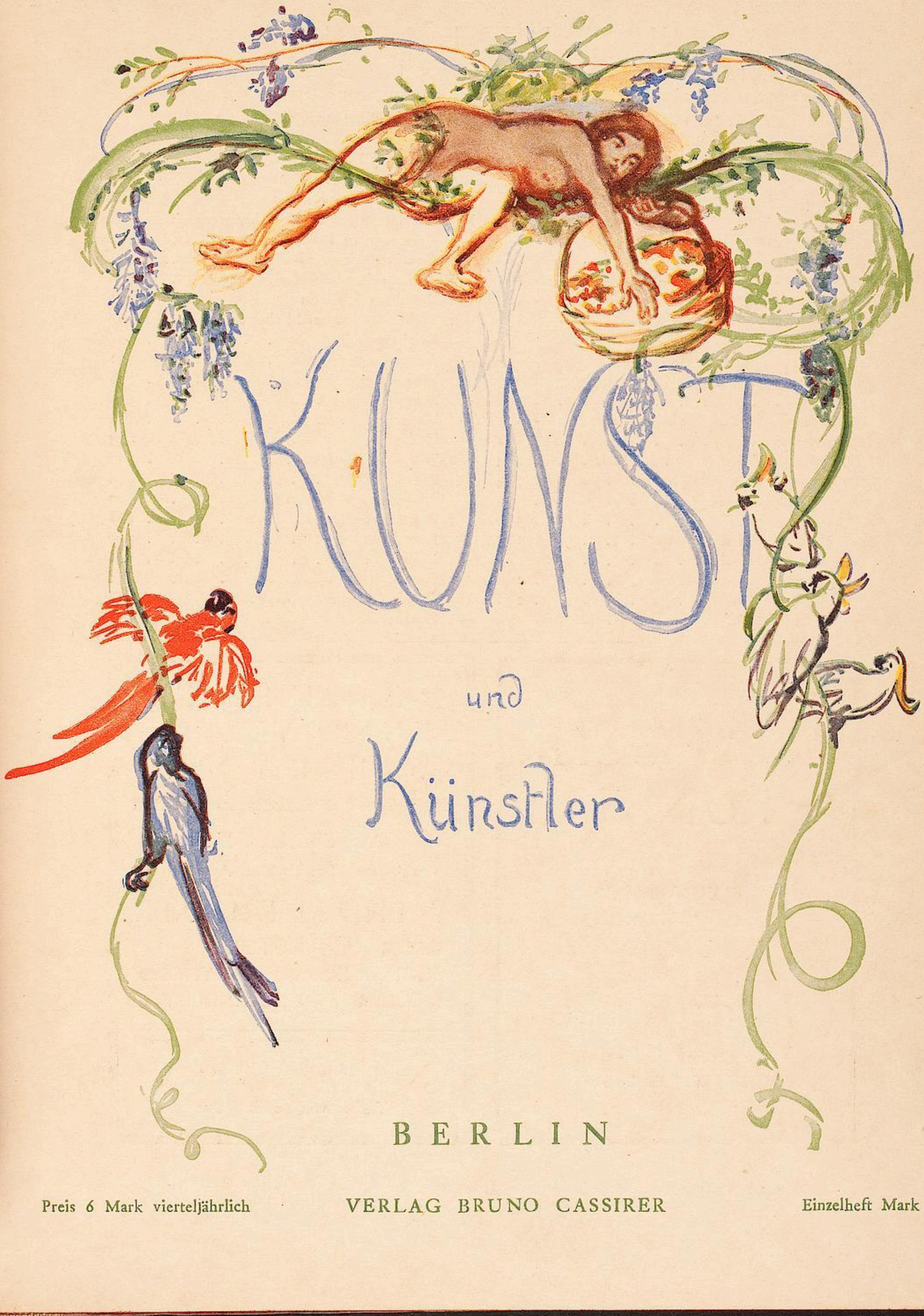
Bei *Paul Cassirer* giebt es eine umfangreiche Ausstellung von Bildern Max Slevogts; in der *Berliner Sezession* werden unter dem Titel „Wiener Kunstschau" eine Anzahl von Werken moderner Wiener Maler gezeigt. Auf beide Veranstaltungen kommen wir im nächsten Heft zurück.

DREIZEHNTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESEH
14. MRZ. 19 6

Jahrgang XIV

Heft VI



KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

JAHRGANG XIV, HEFT VI

MÄRZ 1916

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VI

AUFSÄTZE

	Seite
Emil Waldmann: Karl Walsers Wandmalerei	267
Karl Scheffler: Max Slevogt	283
Walter Curt Behrendt: Hans Grisebach	297
Kunstausstellungen: Winterthur, Berlin	308
Neue Bücher	313

ABBILDUNGEN

	Seite
Max Slevogt: Prinzregent Luitpold, Aquarell farbig	266
Karl Walser: 16 Beispiele dekorativer Wandmalereien	268/282
Max Slevogt: Weinberg in der Pfalz	283
—: Kind in Indianertracht	284
—: Selbstbildnis als Jäger	285
—: Goldramstein	286
—: Selbstbildnis im Garten	287
—: Der Sieger	288
—: Conrad Ansorge	289
—: Dame in Blau	291
—: Carl Voll	293
Max Slevogt: Pferd in der Schwemme	294
—: Blumengarten I	295
—: Tigerin, Lithographie	296
Hans Grisebach: Ausstellungsgebäude	297
—: Weinhaus in Berlin	298
—: Giebel des Hauses Michel & Co.	299
—: Kirchenportal	300
—: Ausstellungsgebäude	301
—: Wohnhaus in Wernigerode	302
—: Sommerhaus	303
—: Halle	304
—: Hallenfenster	305
—: Wohnhaus Grisebach	306
—: Entwurfskizze	306
—: Wohnhaus in Breslau	307
—: Das Kronprinzenzelt	308
—: Kamin	309
—: Diele	311
—: Sommerhaus	312
M. Klauer: Großherzog Karl August	313
—: Goethebüste	315

ASIATISCHE KUNST

ALTE KUNSTWERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTRASSE 10

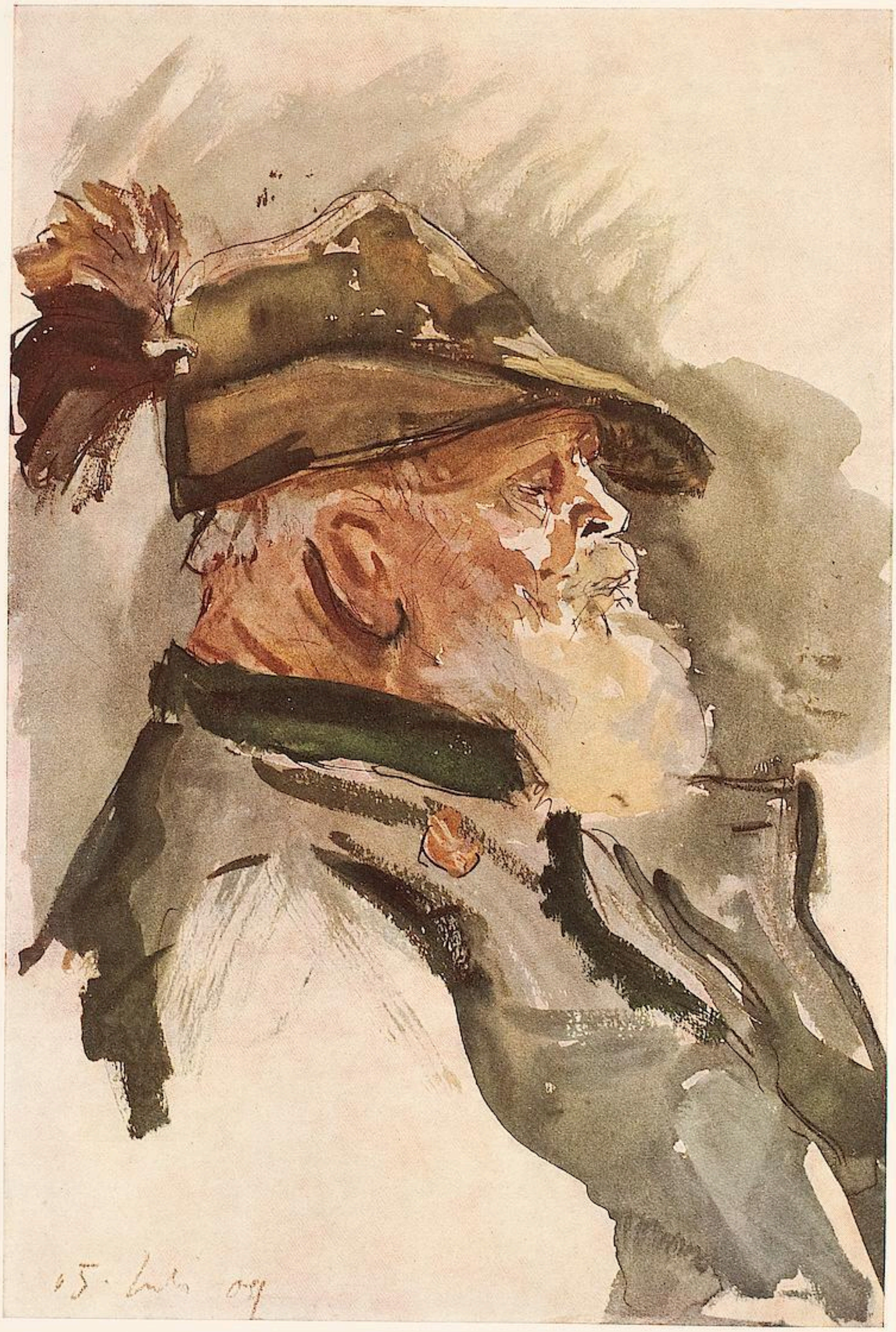
NASSAUISCHER KUNSTVEREIN WIESBADEN

AUSSTELLUNG
von Anfang März bis Mitte April 1916:

WILHELM TRÜBNER

GRIEB — HÜTHER
SCHINDLER — VON FREYHOLD
MÖLLER — HECKENDORF

NEUES MUSEUM
Täglich von 10 bis 5 Uhr.



MAX SLEVOGT, PRINZREGENT LUITPOLD VON BAYERN. AQUARELL

Kunst und Künstler

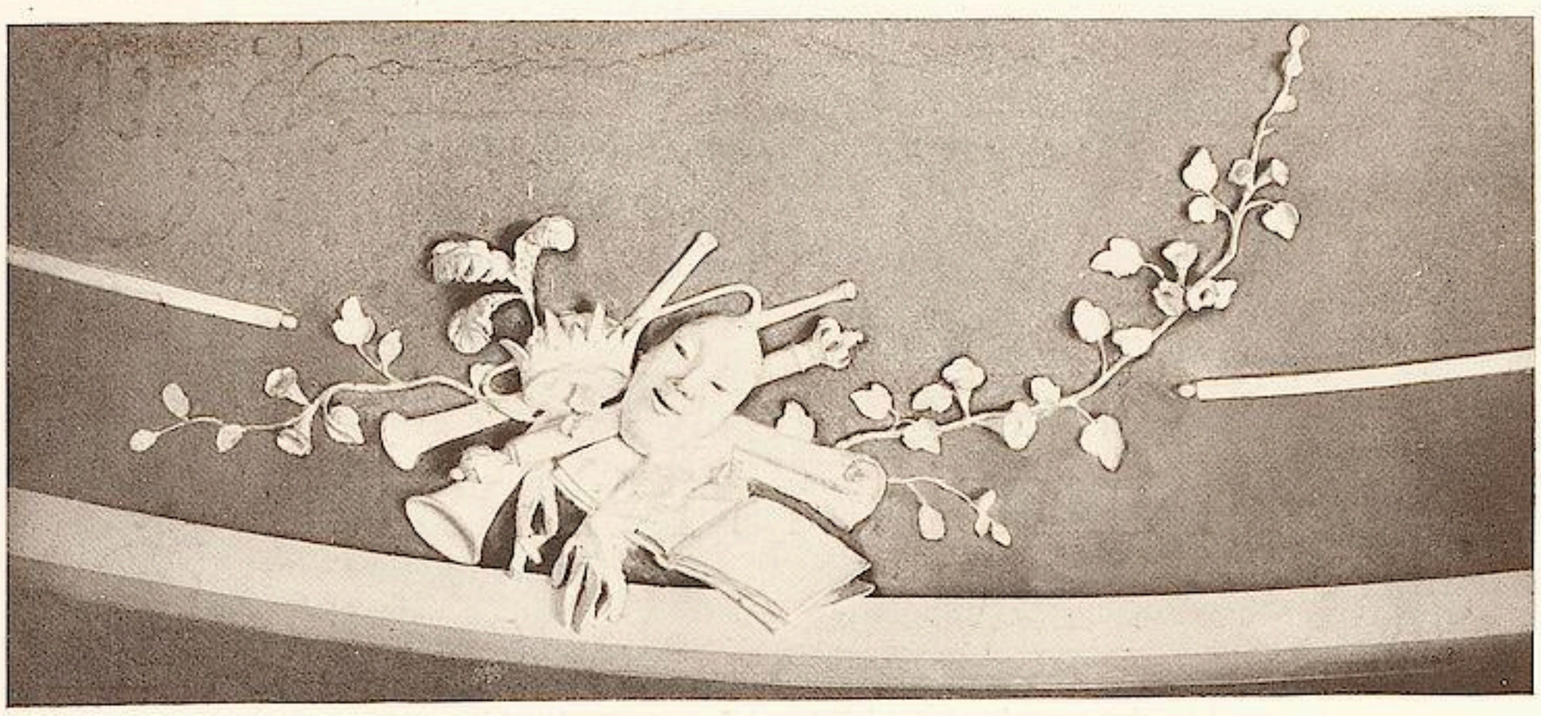
KARL WALSERS WANDMALEREI

VON

EMIL WALDMANN

Es ist in Deutschland oft beklagt worden, dass es keine wahrhaft künstlerische Wandmalerei mehr gäbe. Nicht als ob keine Wandgemälde geschaffen würden. Wenn in München die Gebäude eines Ausstellungsparkes zu dekorieren sind, steht immer eine nicht kleine Anzahl von Malern zur Verfügung, die mit grossem Geschick und bemerkenswertem Können die Aufgabe so lösen, dass man zugeben muss, dergleichen festfreudige Dekoration sei wohl nur in München möglich. Aber für die Kunstgeschichte, die es mit schöpferischen Grössen zu thun hat, spielt dies kaum eine Rolle, es bleibt eben doch auf dem Niveau der Dekoration; denn es entstehen dabei keine von innen heraus nötige neue Formenwelten, die, auch jenseits des Dekorativen, noch Daseinsrecht hätten.

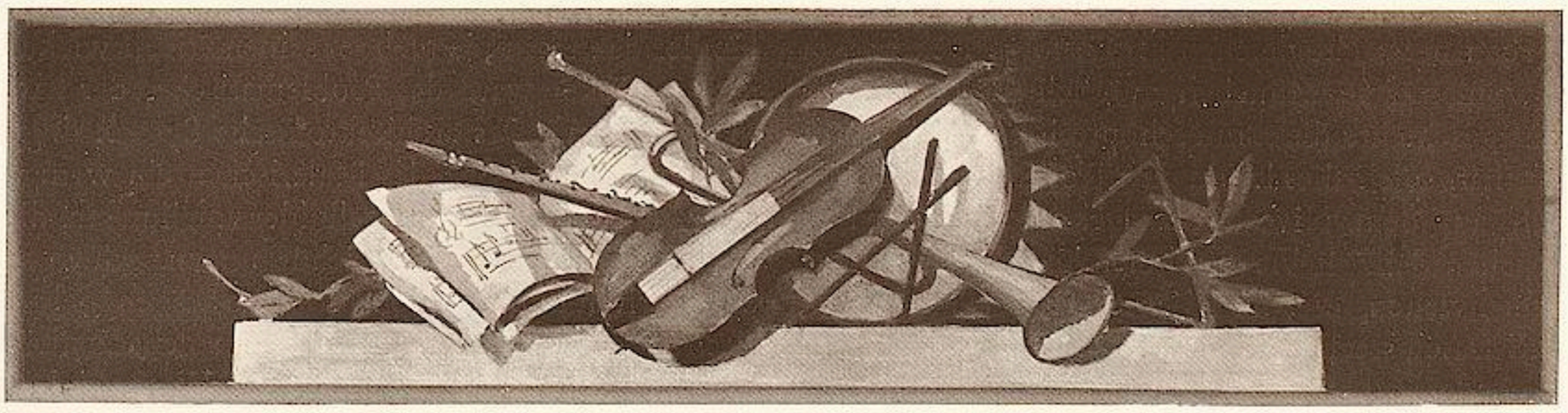
Anderseits ist der grosse Monumentalmaler unserer Tage, der Schweizer Ferdinand Hodler, ein Problematiker. Das Elementare, Schöpferische, das seine Kunst in die Welt gebracht hat, befähigt ihn zum Monumentalmaler, und Werke seiner ersten Reifezeit, etwa der „Rückzug der Schweizer nach der Schlacht bei Marignano“ haben den grossen Stil, der dem Wandbilde bisher fehlte. Vielleicht war dieser Stil noch nicht ganz und gar eigenes Gewächs, noch nicht ganz der echte Hodlerstil. Holbein ist noch ein wenig darin und Rethel. Aber da die Form, in der dies geschaffen wurde, sich doch unkonventionell bis ins Letzte äusserte, bedeuteten diese Erinnerungen keine Schwächung. Je weiter Hodler dann kam, je mehr er seinen Stil entwickelte, um so stärker ward das Problematische, der Zwiespalt in ihm. Das architektonische System fing an die blutvolle Frische des Malerischen ein wenig zu ersticken. Wenn man Einzelbilder von ihm sah, diese Reihe herrlicher, grosser Schöpfungen, schien sein Stil nach monumentalen Freskoaufträgen gebieterisch zu verlangen. Gab man ihm solche Aufträge, so blieb ein ungelöster Rest; die Werke in Jena und in Hannover lassen doch die selbstverständliche



KARL WALSER, STUCKRELIEF IM HAUSE ANDREAE, BERLIN

Harmonie mit dem Raum vermissen, die der im übrigen sehr viel schwächere Puvis de Chavannes, Chassériaus glücklicher Erbe, fast immer erreicht hat. In den „Jenenser Studenten" und dem Hannoverschen „Reformationsschwur" ist das Schönste doch wieder nicht das Ganze, sondern das „Bild", manchmal sogar das Detail, die Einzelfigur, wie die des Studenten, der sich eilig den Rock anzieht. Den einzigen Ausweg, den es aus diesem Zwiespalt giebt, nämlich frei entstandene Schöpfungen von Hodler erwerben und für sie erst nachträglich von einem verständnisvollen Architekten einen eigenen Raum bauen lassen, so wie es Osthaus in seiner Villa in Hagen i. W. gethan hat, diesen Ausweg kann wohl gelegentlich einmal ein Privatmann gehen, der niemand verantwortlich ist und der deshalb experimentieren darf, aber für die grössere Praxis ist er wohl ungangbar. Es ist mit Hodler ähnlich wie mit Hans von Marées. Man pflegt zu bedauern, dass der einzige Monumentalauftrag, der Marées erreichte, die Neapler Fresken, ihm in einem Augenblick zuteil wurde, wo er den echten Maréesstil noch nicht gefunden hatte, und man lässt sich dadurch die Freude an diesem einzigen Werk ein wenig verkümmern. Es bleibt aber angesichts der späteren Entwicklung des Künstlers doch zu fragen, ob nicht bei ihm mit dem Reifwerden des Stiles auch dieser Zwiespalt eingetreten wäre, ob der Meister der Hesperidenbilder die Formenfrische der Neapler Arbeiten noch erreicht hätte, wenn man ihm damals wieder Wände zur Verfügung gestellt hätte. Vielleicht wäre es doch auch für seine Werke das Höchste, wenn man für eine Reihe von Bildern vom Schlage des „Rossführers und Nymphe" einfach noch nachträglich, etwa von Adolf Hildebrand, einen Raum bauen liesse. Doch das sind vielleicht müssige Fragen, die sich von dem gegenwärtigen Problem entfernen. Für die Gegenwart ist nun einmal, so oder so, Hodler der König der Wandmalerei.

Da entstand ihm, als er auf der Höhe seiner Macht angelangt war, aus dem Stammlande, der Schweiz, ein Kronprinz: Karl Walser. Unmerklich, unabsichtlich, sozusagen heimlich. Er tauchte in Berlin auf, illustrierte Bücher, machte Bühnendekorationen und zeichnete Figurinen für Theateraufführungen. Nebenher malte er eigenartige kleine



KARL WALSER, WANDMALEREI IM HAUSE HERZ, BERLIN

KARL WALSER, WANDMALEREI IM HAUSE ANDREAE, BERLIN

KARL WALSER, WANDMALEREI IM HAUSE ANDREAE, BERLIN

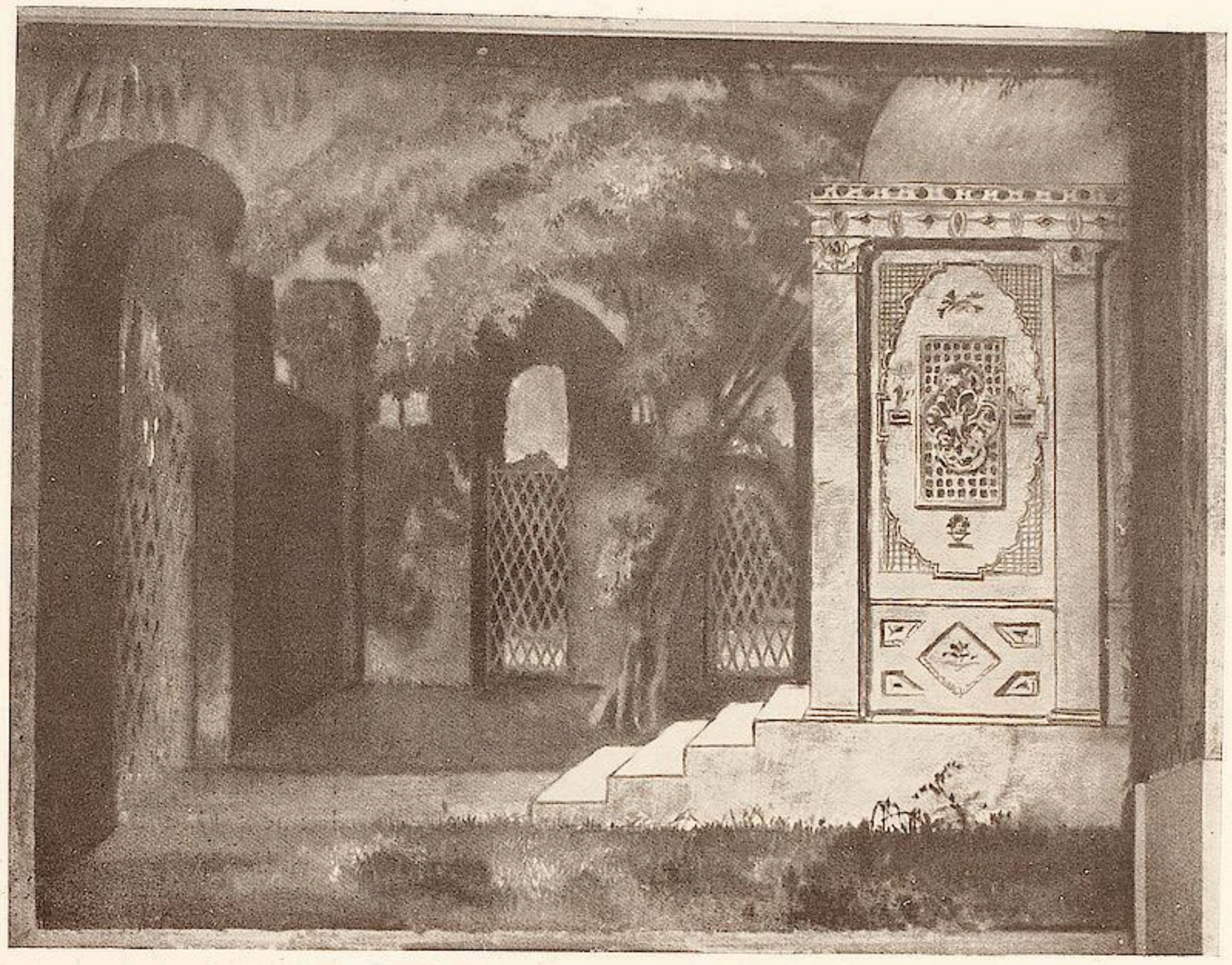
Bilder. Man sah eine seltsame, liebenswürdig eigensinnige Begabung, fand so recht die Formel für den Mann nicht und vergass darüber zu sagen, dass hier einmal wieder einer ganz eigene Wege ging. Dass da ein Wandmaler heranwuchs, ahnten die wenigsten. Man konnte es auch nicht so recht ahnen. Walser war so ziemlich in allen seinen Äusserungen das Gegenteil von Hodler. Zunächst als Wuchs viel kleiner, durchaus nicht elementar. Ganz ohne freskenhafte Grösse und Wucht, ganz ohne Problematik, ohne Strenge, fast ohne Stilisierung oder gar, so schien es, in irgendwelchen alten Zeitstilen, Barock, Rokoko oder Biedermeier, befangen; jedenfalls ohne alle monumentalen Stilabsichten. Als Temperament liebenswürdig und heiter, melodienbeschwingt und fabulierlustig, dabei, von der Buchseite her, launenhaft nachdenklich, melancholisch witzig, ironisch begeistert, mit Leidenschaft theatralisch. Einer, der nicht ins Theater ging mit der Forderung nach dem Gesamtkunstwerk und dem fertigen Programm für Bühnenreform in der Rocktasche, sondern der sich am Theater, an der Oper, freuen und königlich amüsieren konnte, auch an Opern mit schlechtem Text. Was er so in Bücher zeichnete, sah wie stilspielerische Paraphrase aus, nicht so naiv und so gekonnt wie die alten Barockillustratoren, aber anderseits auch keineswegs so kunstgewerblich wie Beardsley oder Thomas Theodor Heine oder Somoff. In seinen Radierungen zu der deutschen Ausgabe der (gefälschten) Liebesbriefe Ninon de Lenclos' machte er sich offenbar lustig über den Gegenstand und über uns, so „verzeichnet" war alles, und kaum anders in den schönen farbigen Lithographien zu Büchners „Leonce und Lena". Doch wenn man näher zusah, so entdeckte man, dass hinter diesen sogenannten Verzeichnungen, hinter diesen willkürlich umgebogenen und übertriebenen Formen, etwas sehr Merkwürdiges steckte, ein sicheres Können und eine unbewusste Stilkraft, ein Durchdringen von Natur und Stil, das man als heimliche Monumentalität etwa bezeichnen könnte. Wenn Walser Dinge aus dem Kopf macht, so wirken sie überraschend natürlich, manchmal mit allem Reiz des augenblicklichen Anschauens und Erlebens. So ist zum Beispiel die Gestalt des Prinzen Leonce, der seine Geliebte auf der nächtlichen Wiese findet, reine Phantasie und doch körperlich durchempfunden bis in die Fingerspitzen. Macht er

KARL WALSER, WANDMALEREI IM HAUSE ANDREAE, BERLIN

dagegen eine Studie nach der Natur, wie etwa die vom Rücken gesehene sitzende Dame, so fügen sich ihm während der Arbeit die Formen unter der Hand zu einer Allgemeingültigkeit, wie sie mit bewusstem Stilisieren so ausdrucksstark kaum zu erreichen wäre.

Doch diese Dinge sind in Walsers Werk ziemlich verborgen, sie liegen nicht offen auf den ersten Blick zutage und so gehörte ein immerhin lebhaftes Verständnis und auch etwas Mut dazu, dieses Talent zur Wandmalerei heranzuziehen. Was Walser auf diesem Gebiete bisher geleistet hat, waren immer nur private Aufträge, Ausmalung von Musikzimmern und Gartensälen, Schmuck von Wohnhallen oder rein ornamentale Dekoration von Zimmern. Der Erfolg hat den Auftraggebern recht gegeben in ihrem Vertrauen, die Eigenart des Künstlers hat bei diesem Experiment nicht gelitten, sondern sich nur noch freier entfaltet, er hat seinen Wandstil gefunden und sich, neben Hodler, ein Reich gegründet, glücklich, schön, nicht sehr gross einstweilen, aber ein Reich, in dem er allein der Herr ist.

Der Grundcharakter seiner Kunst ist festlich gestimmt, seine Natur ist ohne Sorgen und musikalisch. Als er eine Halle in einer Berliner Stadtwohnung ausmalen sollte und er das Thema der Märchen aus „Tausend und einer Nacht“ hatte, fühlte er sich in seinem Element. Orientalische Romantik, farbenfreudig und leicht opernhaft, mit ernsteren Untertönen. Er brauchte nicht zu illustrieren und gab freie Phantasien, eine lose zusammenhängende Folge von Bildern, in einem breiten Fries unter der Decke. Der Raum war ungünstig, eine Halle und eine Treppe, zwei Wände mit unregelmässig gesetzten Thüren darin, über der Eingangsthür ein schiefes Wandfeld. Aber aus dieser Verlegenheit zieht der Künstler eine Bereicherung und je weiter er von der Kaminwand, der Hauptwand, sich entfernt, desto freier wird die Erzählung, desto anmutiger und lockerer sein Stil. Die Kaminwand, mit den herausspringenden Mittelteil, betont er bildmässig — da sitzt das Thema: Scheherezade erzählt dem Sultan. Man sieht in ein hell erleuchtetes Gemach hinein, bunt und schönfarbig, wie eine grosse persische Miniatur, aber durchsichtiger im Licht, nicht so kunstgewerblich zugedeckt wie bei den persischen Künstlern. Rechts und links davon der im Mondlicht blaugrünschimmernde Garten mit märchenhaften Bäumen, weissen Kiosken und marmornen



KARL WALSER, WANDMALEREI IM HAUSE HUGO CASSIRER, BERLIN

Fussböden. Neben der Farbenpracht des Mittelbildes, neben diesen kostbaren pfirsichroten, seegrünen, tiefblauen und leuchtend roten Flächen, seitlich die einfachen gedämpften Harmonien. An den andern Wänden erzählt er Geschichten von Frauenraub beim Bad, nebenan in dem schiefen Feld über der Thür eine Toilettenszene; dann Flucht und Mord, Wanderung und Verfolgung. Auch hier an den Seitenwänden liegen die Farbakzente in den Mittelbildern, aber nicht so betont, nicht so, dass es den Eindruck von eingerahmten Bildern macht, sondern heiterer und voll guter Laune, und immer abwechselnd im Rhythmus der Töne. Die Gesamtharmonie hält sich in Gelb, das ins Rötliche spielt, und in Blaugrün, und zusammen mit den rahmfarben gestrichenen Wandsockeln und Thürflächen macht das ein festliches Ganzes. Der Stil der Darstellung, ist wie in den Illustrationen zu „Leonce und Lena“, phantastisch und lebhaft bewegt, dabei von innerer Stilfestigkeit, der angemessene Formenausdruck für den Geist der Erzählung. Scheherezade ruht halb aufgerichtet auf dem Bett, preziös und feierlich wie ein Idol, hinter ihr das dunkle Schicksal, der Mohr als Henker. Ihre hingerichtete Schwester liegt unten in der Ecke, schlapp wie eine zerbrochene Puppe, und der böse fette Pascha hört asthmatisch zu. In aller Feierlichkeit wirkt eine leise ironische Komik mit. Der Mörder, der da im blutigen Abendrot einen Menschen umbringt, vergisst auch beim Morden noch seine Grazie nicht und springt über seinem Opfer wie Nijinski. Dann wieder wird der Künstler gefühlvoll. Bei der Szene im Zelt, wo sich das Liebespaar in Angst und Kälte aneinanderschmiegt, ist jede Bewegung von grosser Zartheit, das Anfassen der Hände, das Blicken der Augen durchaus Gefühl und feinste Beseelung im Körperlichen. Die Toilettenszene aufgelöst in flimmerndes funkelndes Sonnenlicht, die Formen aufgesaugt von einer Lichtfülle, vor der man unwillkürlich die Augen schliesst. Dicht daneben in der Szene des Frauenraubs im Bade ist wieder alles Bewegung, die Körper der

WANDMALEREIEN UND STUCKRELIEFS KARL WALSERS IM HAUSE ANDREAE, BERLIN

Badenden, die Räuber und die Pferde in einem grossen kompositionellen Schwung zusammengefasst, mit eigensinnig schrillen Widerständen, verbockt stehenden Pferdebeinen etwa, dazwischen. Und je länger man sich dem leichten Zauber der Dinge hingiebt, um so mehr empfindet man, dass in dieser heiteren Dekoration sehr ernsthafte künstlerische Probleme gelöst sind. Was mit orientalischer Miniaturmalerei begann, wandelt sich langsam zum Impressionismus auf der Wandfläche, ohne dass darum der Charakter der Wandmalerei geopfert würde. In dem Frauenraub und in der Toilettenszene stecken Elemente, die man sonst nur auf Gemälden von Renoir und Aquarellen von Slevogt kannte, und die Vision einer morgenländischen Stadt, die daliegt unter der erbarmungslosen Sonnenhitze in einer ausgesengten gelben Hügelwüste bedeutet eine natürliche Stilisierung einer Landschaftsempfindung mit aller Wahrheit des Lichts und in aller bildhaften Erscheinungsstärke, wie sie bis dahin niemand auf der Wand zu geben gewagt hatte.

Wie es manchmal geht bei Künstlern, die etwas Neues sagen, dass sie nämlich in einem Erstlingswerk schon alles äussern, schon den ganzen Umfang des Möglichen andeuten, so ging es hier Walser mit dieser ersten Arbeit auf einem neuen Gebiet: die Frische innerhalb der stilisierten Elemente ist vorhanden und anderseits der heimliche Stil im Natürlichen, Impressionistischen. Er hat sein Bildermalen, nach dem man ihn zunächst für einen anmutigen Vetter des vergrübelten Alemannen Welti hätte halten können, diese im Technischen höchst vollendete Bildermalerei, am Impressionismus gestärkt, lebendig und frisch gemacht, und seinen Schöpfungen die malerische Atmosphäre verliehen, die er bis dahin nur in den vor der Natur entstandenen Aquarellen gegeben hatte. Jetzt ist das alles auf der Wand da, wie mit einem Male. Später hat er dann die Fülle seiner Gaben organisiert, hat die Elemente klarer geordnet und musikalischer, kontrapunktistischer durcheinandergeschlungen, unter Verzicht auf den blendenden Reichtum,

KARL WALSER, WANDMALEREI IM HAUSE HUGO CASSIRER

aber zugunsten einer noch einheitlicheren Stilreinheit.

Der nächste grössere Auftrag, 1910, der Schmuck eines Frühstückszimmers in einer Grunewald-Villa, kam Walsers Neigung zum Launenhaften und seiner Spielfreude entgegen. Ein viereckiges Zimmer mit gewölbter Hohlkehle unter der Decke war auszumalen wie ein Gartensalon. Dass bisher als Alpha und Omega des Wandmalers der Satz aufgestellt war, die Dekoration dürfe nicht etwa die Wand illusionistisch durchbrechen, sondern habe den Charakter der Wand, der Fläche zu betonen (Muster: Puvis de Chavannes), diesen Glaubenssatz vergass Walser zufällig. Er dekorierte das Zimmer im Charakter einer Laube, teilte die Wände mit leichtem goldenen Stab- und Gitterwerk, setzte Blumenkörbe in die Oberteile, Bäume strecken ihre Zweige hinein, man sieht von der Wand nichts als den niedrigen Sockel, darüber hinaus schweift der Blick in einen Park, wo Menschen im Mozartkostüm sich ihres Daseins freuen. Wo die Wirklichkeit, die Wand der Grunewald-Villa aufhört und wo der schöne Schein anfängt, weiss man nicht mehr. Alles ist Täuschung, Spiegelfechterei und der beschimpfte „trompe l'oeil". Die Wandsockel verkürzen sich mit ihren Oberteilen perspektivisch, das Leistenwerk ist nicht etwa gemalt, sondern in vergoldetem Stuck aufgelegt, die Blumenkörbe sind bemalte gerundete Flachreliefe, ein Baumwipfel ebenfalls und das nackte Bein, das ein vorwitziger Puto in die Laube hereinstreckt, ist ebenfalls halb plastisch, man kann es anfassen, die Panoramamalerei ist fertig. Die Bilder aber, die dazwischen sitzen, sind in der leichtesten Wischtechnik hingemalt, sie liegen ja viel weiter zurück,

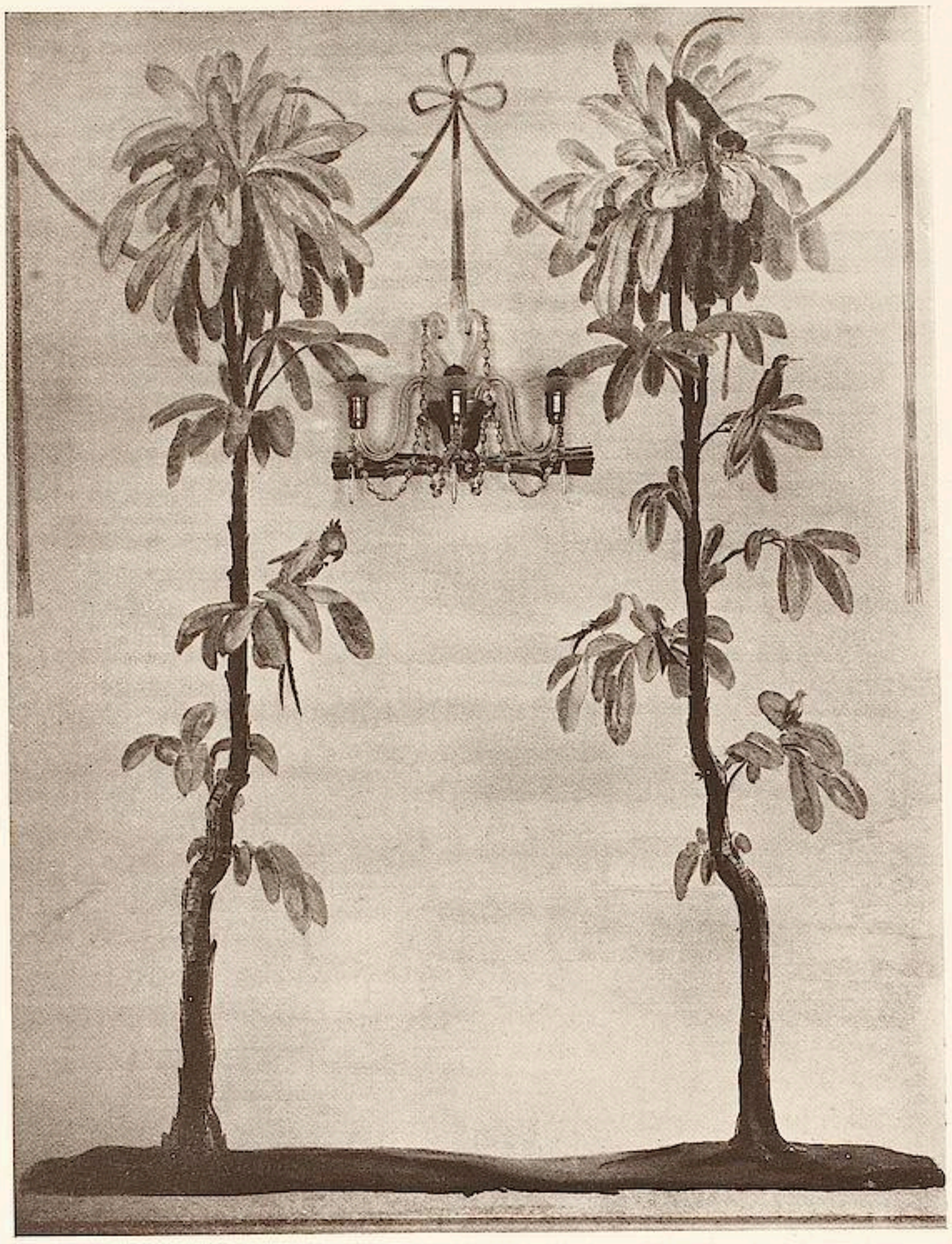
KARL WALSER, ENTWURF FÜR EINE WANDMALEREI

KARL WALSER, WANDMALEREI IM HAUSE HERZ, BERLIN

diese Gartenszenen, wie durch einen feinen Schleier gesehen, in zarten Pastelltönen, bühnenmässig, fern, halb wahr. Aber dadurch, dass sie alle gleich fern sind und sich alle in derselben Farbenharmonie bewegen, und dadurch, dass die Tiefe, die sie vortäuschen, nicht perspektivisch konstruiert ist, sondern mehr eine Tiefe wie in einem Spiegel aufgefangen, den man dann nur, unter Auslöschen aller perspektivischen Gesetze gleichsam, weiter nach hinten gerückt hat — dadurch kommt wieder eine ganz neue dekorative Einheit zustande und darum lässt der Beschauer sich am Ende auch die Panoramawirkungen gefallen, über die er beim Eintreten stolperte. Und so, wie sich der Künstler hier aus der Gefährlichkeit dieses Spiels doch wieder herausgerettet hat in das Reich seiner Dekoration, so löst er auch die Dissonanz, die der Gegenstand ihm aufgab: die Gefahr der archaistischen Stilspielerei. Hätte er seine Rokoko-Geschöpfe so gegeben, wie die Künstler des achtzehnten Jahrhunderts, die Moreau, Eysen, St. Aubin, echt und getreu im Stil der Zeit, so wäre wohl nur eine Imitation und ein Pasticcio herausgekommen. Aber er giebt eigentlich das Gegenteil dieser zierlichen und preziösen Kupferstichgestalten, Menschen von Fleisch und Blut in phantastischem Kostüm, in schöner Lebensfülle, so wie jene Szene bei den Schwänen, wo eine Frau vom Gewächs Renoirscher Gestalten sich über ein Brückengeländer beugt. Nur dieses ganz Konventionslose, dieses durchaus „Gesehene", Moderne der Form giebt, innerhalb des gesucht konventionellen Rahmens, die wirkliche zeitlose künstlerische Daseinsberechtigung.

Gewiss ist gerade dieses eine Werk mit seiner auf die Spitze getriebenen Caprice, mit seiner persönlichen Bizarrerie keine Leistung, von der aus Wege zu einer neuen Wandmalerei führen werden, und man wird sich dies nicht verallgemeinert wünschen. Es bleibt ein Nebenwerk, der Vergänglichkeit sicher, in fünfzig Jahren unrettbar veraltet. Aber eins, an dem man sich, solange die Gegenwart währt, gern freut.

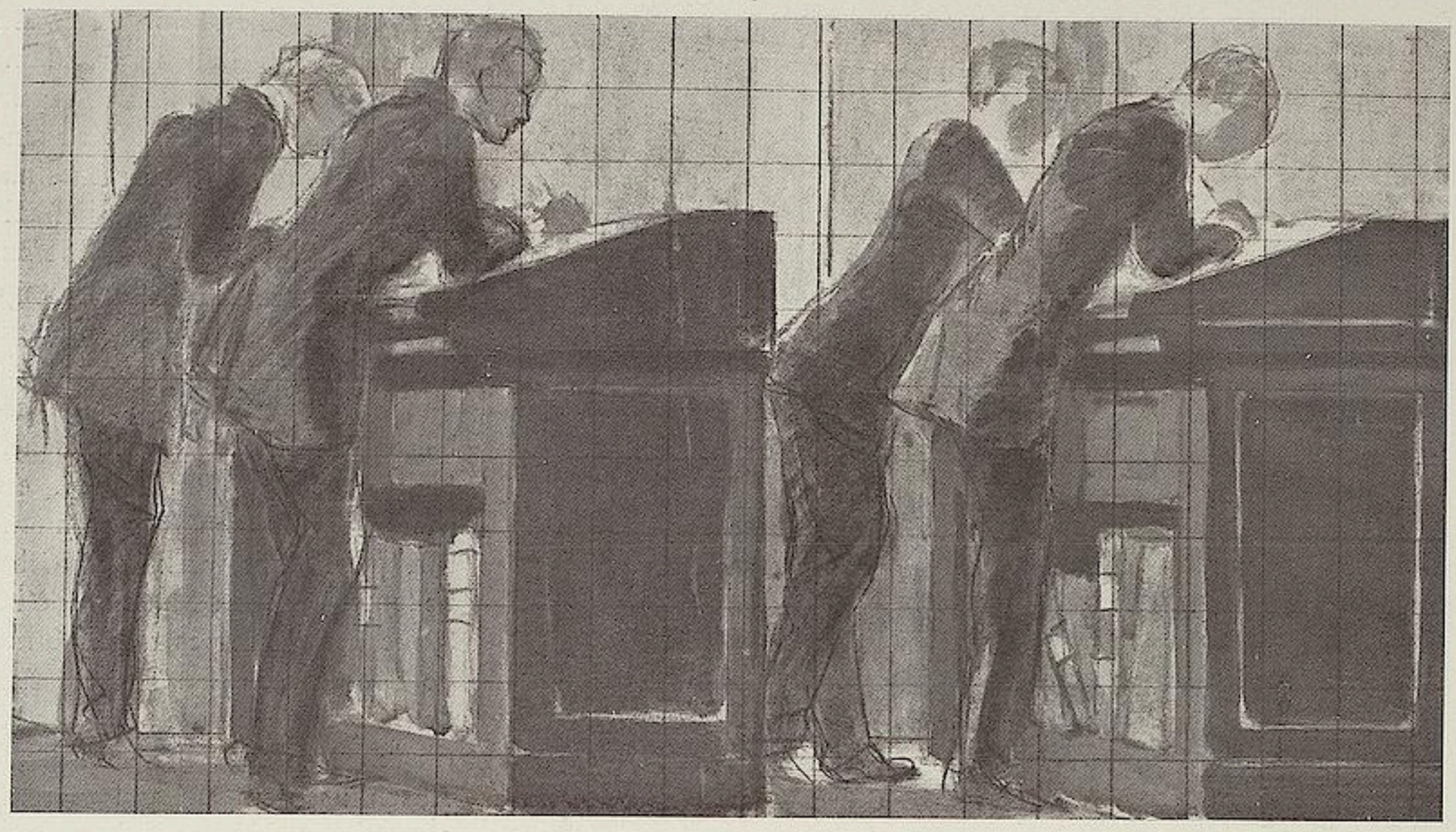
Es gehört zu Walsers eigenartiger reicher Begabung, dass er mit jeder neuen Arbeit von neuem wieder überrascht. Als er den orientalischen Märchenfries gemalt hatte und daraufhin diese Panoramalaube zeigte, kannte man ihn anfangs kaum wieder und entdeckte erst langsam den alten Bekannten. Wenn man von seinen Temperabildern kommt und „Leonce und Lena" aufschlägt, fragt man sich verwundert, ob das wirklich derselbe Künstler ist, dieser sorgsam kläubelnde Maler und dieser Aquarellist mit der leichten Hand. Immer, wenn er etwas Neues unternimmt, giebt er sich der Aufgabe so ganz hin, dass man einen Augenblick meint, er habe sich nun endgültig verloren; bis er dann doch wieder auftaucht. Die äusserlichen Formen, in denen er zu uns redet, wechseln, das, was zunächst auffällt, ist immer anders; nur sein wahrer tiefer liegender Charakter bleibt. Er spielt immer neue Melodien,



KARL WALSER, WANDMALEREI IM HAUSE HERZ, BERLIN

aber sie kommen alle aus demselben Harmonienschatz.

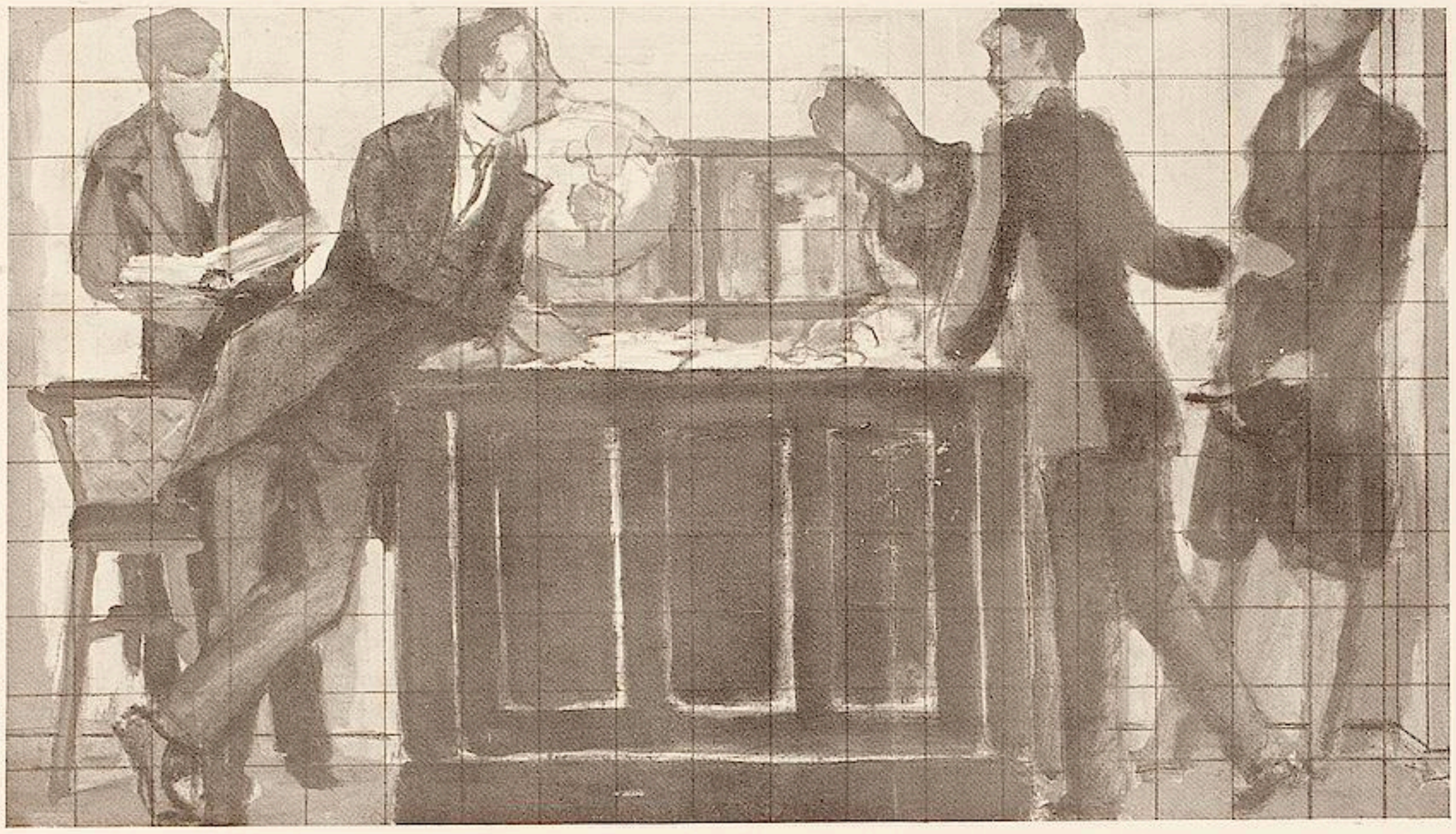
So wunderte man sich schon beinahe nicht mehr, als er, abermals ein paar Jahre später, die Halle eines neuen Hamburger Geschäftshauses, des Klöpperhauses, mit einem Fries dekorierte, der Darstellungen aus dem modernen Hamburger Geschäftsleben enthält, Szenen aus dem Kontor und vom Hafen. Man wusste schon so halb, dass er auch damit fertig werden würde, trotz Orient und Rokoko, man war nur gespannt, wie er es machen würde. Aber das Resultat war doch wieder eine grosse Überraschung: ein Meisterwerk. Die verschiedenen Stilelemente, die sich bisher manchmal ein wenig störten, sind jetzt klarer herausgestellt und reinlicher geschieden, es ist Luft zwischen ihnen, und was künstlerischer Aufbau ist gegenüber lebendiger Darstellung, bleibt in getrennten Sphären. Das Leben am Hamburger Hafen und in einem grossen Geschäftshaus wird unmerklich zur Monumentalität stilisiert, ohne alle Feierlichkeit und ohne jedes Abstrahieren. Was man an jedem Wochentage draussen und drinnen sehen kann, nichts anderes, wird eine Allegorie dieser Arbeit. Die Friese erhalten ihren architektonischen Halt ganz wie von selber, ein paar Andeutungen von Architektur, von Mauerwerk, das nichts bedeutet als eben Mauerwerk im Sinne der Shakespeare-Bühne mit der berühmten Tafel, diese Andeutungen geben die nötigen vertikalen Massen, einen seitlichen Abschluss, dem am andren Ende etwa eine am Hafen-Kai stehende Kiste entspricht; ein Schiffsmast, ein Krahn schlägt, das Motiv der Diagonale an, zwei Reihen Kontorpulte bringen die für das Leben im Innenraum notwendigen Gliederungen, und das architektonische Gerüst ist fertig. Dazwischen nun spielt sich das Leben ab, das Verladen, Öffnen und Zunageln von Kisten im Freihafen — denn es handelt sich um ein Geschäftshaus mit Im- und Export — mit seinen alltäglichen Hantierungen, arbeitenden und müssigen Leuten, das fleissige Gekritzel der Kontorjünglinge, die Verhandlung am Bureautisch und am Kassenschrank, eine Sitzung im Privatkontor mit Klubsesseln und Telephonen. Was diese Alltagsszenen über den Alltag hinaushebt, ist der Rhythmus, in dem sie erfasst sind, die uralten Motive von Wiederholung, Parallelwirkungen und Reimeffekt, das Steigen und Fallen der Hauptlinie, der Gegensatz von Kurven und Geraden, das Spiel von Ballung und Lockerung der Massen. Auf dem Hafenbilde schleppen zwei Arbeiter Kisten, sie nehmen naturgemäss beide die gleiche Haltung ein und sind mit parallelen Silhouetten gezeichnet, auch mit gleichem Aufwand von Flächenvolumen im Profil. Dies Paar sitzt in der Mitte der Wand, als Motiv, nun kommt die Harmoniesierung. Rechts ist der Vordergrund leer von



KARL WALSER, ENTWURF EINER WANDMALEREI FÜR EIN HAMBURGER KONTORHAUS. FRAGMENT

Figuren, man sieht eine Häufung verschiedenster toter Formen, eine Kiste vorn, und hinten einen Dampfer. Links dagegen schliesst eine Gruppe von Menschen an, nicht auseinander gezogen, sondern zusammengedrängt, nicht als Silhouetten, sondern als Tiefenkreis komponiert. Solche Anordnung, die nicht gesucht und nicht absichtlich stilisiert wurde wie Hodlers Parallelismus, sondern sich aus der allereinfachsten Naturbeobachtung ableiten lässt, macht den grossen formalen Reiz dieser Wandbilder aus und giebt anderseits dem Künstler die Freiheit, in den Einzelzügen, in Haltungen und Gesten und charakteristisch erfassten Augenblicksbewegungen so natürlich zu bleiben, als ob er mit dem Aquarellpinsel an Ort und Stelle die Dinge festhielte. Die Stilsicherheit, die seine instinktiv rhythmische Komposition verleiht, kann er mit dem Realismus der Einzeldarstellung nicht mehr gefährden. Ähnlich handhabt er die Farbe. Er giebt alles in einer graublauen Gesamthaltung, schattiert aber so reich und dabei so fein, dass das Auge, beschäftigt mit dieser schwingenden Tonfolge, die Abwesenheit laut sprechender kräftiger Töne nicht als Mangel empfindet.

In diesen Bildern ist alles im Gleichgewicht, hier ist jenes Neue geschaffen, um das sich mancher Künstler vergebens bemüht. Auch andre haben ja versucht, das Leben des Alltags in monumentaler Form auf die Mauer zu bannen, Besnard mit seinen Fresken in der Ecole de Pharmacie zu Paris und Vuillard mit seinen Panneaus im Vestibül des Theâtre des Champs Elysées. Aber die haben die Form nicht gefunden und sind schwächlich illustrativ oder bizarr dekorativ geblieben, und Manet, der ja am Ende seines Lebens davon träumte, im Pariser Stadthaus ein malerisches Monument der Schönheit des modernen Lebens zu schaffen, würde zu den Leistungen dieser Landsleute wohl bedenklich den Kopf geschüttelt und gedacht haben, dass die Sache doch nicht so einfach sei, wie die Leute meinten. Den Leistungen Walsers aber hätte er wohl zustimmen müssen und zugeben, dass dies ein Weg sei. Und wenn der scharfe Kritiker hier einwendet, dass dieses Neue doch eben auch wieder nur möglich sei durch einen Verzicht und auf Kosten andrer Dinge, auf Kosten des wahrhaft Malerischen, Impressionistischen, auf Kosten der Atmosphäre und der schönen bezaubernden Materie, also auf Kosten alles dessen, was die moderne Malerei seit einem halben Jahrhundert in mühsamer Arbeit errungen habe, so wird auch dieser Einwand wieder hinfällig vor Walsers neuester Überraschung, vor den Wandbildern im Grunewaldhause Andreae. Der Künstler hat hier die Dekoration des ganzen ovalen Raumes, eines Gartensalons,



KARL WALSER, ENTWURF EINER WANDMALEREI FÜR EIN HAMBURGER KONTORHAUS. FRAGMENT

übernommen, die Wände rahmgelb gestrichen und mit weissem Stuckornament verziert, und auf den graublauen Deckenspiegel einen schönen Fruchtkranz gemalt. An den Wänden sitzen die Gemälde etwas bildmässig; da die Mauern von mehreren Thüren und Fenstern durchbrochen werden, war die Einteilung gegeben und eine fortlaufende Dekoration hätte wieder zu jenem Laubencharakter geführt, den Walser nicht ein zweites Mal riskieren wollte. Auch hier giebt er eins seiner Lieblingsmotive, Parkszenen mit heiteren Menschen, junge Frauen, die sich etwas erzählen, ein Liebespaar auf der Bank, eine lesende Dame und ihr Kind — Menschen in modernem Phantasiekostüm, in einer Tracht, die nur ganz leise an 1830 und an 1870 anklingt und im wesentlichen eine künstlerisch freie Variation heutiger Moden ist. Walsers Kunst erscheint hier auf der gleichen stilistischen Höhe wie in den Friesen des Klöpperhauses, Aufbau und Komposition der Bilder sind fest und geschlossen, durchaus dekorativ gedacht, sehr konzentriert in der Massenanlage, scheinbar zufällig, in Wirklichkeit auch wieder rhythmisch glänzend durchgearbeitet. Bereichert aber ist sein Stil im Koloristischen und im Malerischen. Da er nicht mehr friesartig aneinanderreiht, sondern die Formen stark häuft und im Volumen sehr entwickelt, geht er auch stark in die Farbe. Sein Kolorismus, schon in „Leonce und Lena“ als ein höchst eigenartiger Farbensinn vorhanden, giebt seltsame Harmonien auf heller Grundskala, Weiss, Blau und Orange zum Beispiel, oder, ein anderer Dreiklang, Bordeauxrosa, Sandgelb und Waschblau, immer von viel Weiss und etwas Schwarz durchbrochen und auf blaugrüner Folie ausgebreitet. Das Abklingen, das Zerflattern der koloristischen Komposition geht jedesmal Hand in Hand mit der Auflockerung der formalen Werte. Und nun kommt hinzu diese seltsame malerische Behandlung. Man merkt es erst gar nicht, dass hier ein Problem gelöst ist, man sieht nur das Ganze, die schöne festliche Gesamtdekoration. Erst wenn man sich Rechenschaft darüber verschaffen will, warum denn dieses Ganze so unbegreiflich viel malerische Atmosphäre hat, entdeckt man, dass dies alles mit den Mitteln des Impressionismus gemalt ist, flimmernd in der Fleckenwirkung, aber nicht nur skizzenhaft hingewischt, sondern Stück für Stück malerisch durchgearbeitet in der Wahrheit des Lichts. Manche Teile, einzeln herausgenommen, sind fast so kostbar in der Malerei, so reich und so lebendig, als stammten sie aus Bildern von Manet oder Renoir, mit all dem reichen Spiel von Farbe, Licht und Reflex. Aber immer ist dabei zu betonen, dass hier kein Wettstreit mit der Ölmalerei versucht und keine Fälschung

KARL WALSER, WANDMALEREI IM HAUSE HUGO CASSIRER, BERLIN

von Gemäldewirkungen versucht wurde, sondern dass dies bescheiden zurücktritt und sich unter die dekorative Gesamthaltung unterordnet, nur rein als Ausdrucksmittel wirksam wird. Nur das absichtlich herausisolierte Einzelstück sieht so impressionistisch aus, das Ganze, wenn man wieder zurücktritt, lässt nichts von dieser Art der Arbeit merken.

In dieser gründlichen, auf eine Durchdringung seines Stiles mit den Errungenschaften des Impressionismus ausgehenden Arbeit während dieses langsamen malerischen Veredelungsprozesses, den Walser im Laufe der letzten Jahre durchgemacht hat, ist ihm aber seine glücklichste Gabe, die leichte dekorative Hand, nicht verloren gegangen, wie es bei andren, problematischer angelegten Naturen wohl leicht der Fall gewesen wäre. Im Gegenteil, auch das rein Dekorative bei ihm hat hierdurch gewonnen. Eine Wandmalerei, wie die im Musikzimmer des Landhauses Herz in Dahlem, von dieser schwebenden Leichtigkeit und dabei doch von dieser malerischen Gediegenheit, wäre wohl kaum möglich gewesen ohne die voraufgegangene Klärung der neuen Stilelemente. Der Schmuck dieses rechteckigen, halbrund geschlossenen Musikraumes, dessen Holzteile rahmfarben gestrichen sind, ist im Motiv denkbar einfach: über den Thüren Stilleben von Musikinstrumenten, an den Wänden tropische Bäume mit Affen und bunten Vögeln darin. Jene Mischung von Phantastik und Realismus, von Traum und Wirklichkeit, die in Walsers Wesen eine so hervorragende Rolle spielt, ist hier zu zauberhaftestem Spiel erhoben. Was da an buntfarbigem Getier sich auf den Wänden ausbreitet, diese Kolobris und Kakadus, Affen und Meerkatzen, Papageien und Pfeffervögel, das ist so vor der Wirklichkeit studiert, so charakteristisch in Form, Farbe und Bewegung, wie nur je auf Stilleben von Meistern, die aus diesen Dingen eine Spezialität gemacht haben. Aber die Bäume, in denen die Vögel sitzen, und der Raum, in dem die Bäume stehen, haben keine Realität, diese merkwürdigen Gebilde, palmenartig mit Bananenblättern, sind einfach auf die leere, leicht hellblau gestrichene Wand gemalt, und damit die Bäume nicht so einzeln herumstehen, hat Walser über das Wandfeld eine fliederfarbene schmale verbindende Girlande gebreitet, und diese an einem goldenen Ring in der

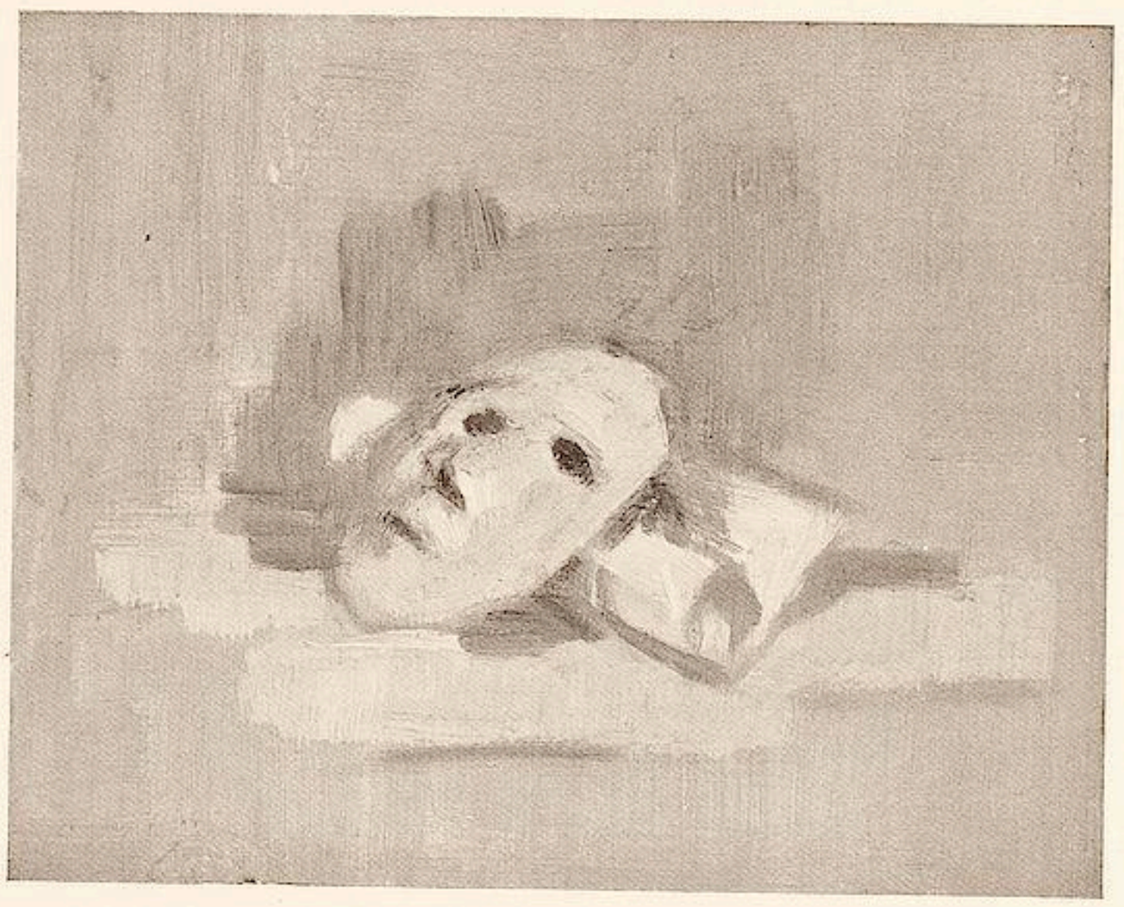
leeren Luft aufgehängt. Diese Mischung von Natur und Willkür wäre unerträglich, wenn sie auf kaltem Wege zustande gekommen wäre. Bei Walser aber ist sie oder erscheint sie doch naiv, und fortwährend wechselt er die Begriffe. Die Farbe der Bäume wird nach den Gipfeln hin heller und dünner, weil da oben auch das Licht durchsichtiger wird, und so hat man doch wieder die Illusion des Natürlichen. Anderseits bleibt es erstaunlich, wie zurückhaltend das Ganze als Dekoration wirkt, nirgends eine Buntheit, trotzdem doch im Einzelnen, in den Farben der Vögel und Affen, in dem Grün der Bäume, dem Blau der Luft, den auf schwarzem Grund stehenden Supraporten und den dekorativen Zuthaten die reichste Palette an der Arbeit war und von zusammenfassenden Gesamtton nirgends die Rede ist. Hier muss doch wohl der Rhythmus der Flächenaufteilung mitwirken, das nicht erlernbare Gefühl für das Wohlverhalten der Teile, Fülle und Leere, Schwere der Einzelform und Leichtigkeit der Bewegung in den Hauptlinien, kurz: für instinktives Komponieren.

Der Eindruck dieses Raumes ist weit und licht, heiter und schönfarbig, vornehm in der Gesamthaltung und launig anregend, ernst im Grundgefühl und von lächelnder Grazie — so recht für den

KARL WALSER, ENTWURF FÜR EINE WANDMALEREI

Zweck, dem er dienen soll, ausgeschmückt, im feinsten Sinne musikalisch. Man denkt zum Vergleich daran, wie sonst moderne Musikzimmer von Architekten gestaltet werden, mit den Vertikalen und nüchternstem Ernst, feierlich, wuchtig und schwer, als ob immer die Orgel dröhnte; man sieht dann dieses Gewand von bezaubernder glücklicher Schönheit und weiss einmal wieder, dass das Einfachste doch das Schwerste ist. Dieser Musiksaal ist nicht schlechter als Dekorationen in Pompeji. Ganz anders, ganz unantik in allem, was man lernen kann. Aber in seiner Wirkung ebenso heiter, ebenso voll Natur und ebenso schön.

Walser ist heute ein noch junger Mann, und wohin sein Weg führt, ist bei dem Reichtum seines Talentes nicht vorauszusagen. An Aufträgen für Wandmalereien fehlt es ihm nicht, auch jetzt ist er wieder an einer grösseren Arbeit, die sehr bedeutend zu werden verspricht. Bisher aber waren es immer nur Privatleute, die sein einzigartiges Talent in Anspruch genommen haben. Nachgerade, nach einer fast zehnjährigen Thätigkeit auf diesem Gebiete, möchte man ihm und uns einmal eine Aufgabe grossen Stils an öffentlicher Stelle wünschen. Wer solche Proben seines Könnens abgelegt hat, wer mit solchen Dingen, wie Zimmerschmuck und Hallendekoration, mit Bühnenbildern und Festdekorationen und Wandbildern in Geschäftshäusern fertig geworden ist, für den giebt es keine Probleme mehr, von denen man fürchten dürfte, er würde sie nicht lösen. Es giebt so viele Theater und Konzertsäle, so viele festliche Räume, die man dem Heer der Mittelmässigkeiten anvertraut, wenn man nicht, aus vermeintlichem Mangel an geeigneten Kräften, vorzieht sie ganz kahl stehen zu lassen — hier wäre die Stelle, wo sich dieses eigenartige, schöpferische und glückliche Talent bethätigen könnte, zur Erhöhung unserer Lebensfreude und zur Förderung der modernen deutschen Malerei.



KARL WALSER, ENTWURF FÜR EINE SUPRAPORTE IN EINEM THEATER

MAX SLEVOGT, WEINBERG IN DER PFALZ. 1913
PRIVATBESITZ

MAX SLEVOGT

VON

KARL SCHEFFLER

Slevogt ist während des Krieges populär geworden. Jetzt erst ist er von den Deutschen als nationaler Künstler anerkannt worden. Seine Bilder und Zeichnungen sind aus den Ausstellungen in diesen Monaten nie ganz verschwunden, öffentliche Galerien und Privatsammler kaufen seine Arbeiten eifriger als vor dem Kriege, von der Presse und im Publikum wird mit einem neuen Interesse von ihm gesprochen und er selbst produziert zurzeit so viel, dass auch an dieser Stelle mehrere Male kurz hintereinander Werke von ihm gezeigt und besprochen werden konnten. In dieser Zeit, wo die Nation sich auf ihren eigenen Besitz lebendiger als sonst besinnt und wo Sympathie und Antipathie naiver hervortreten, zeigt das Publikum nicht eigentlich ein stärkeres Interesse für Künstler wie Leibl und Trübner, für jene Malweise, die die Erscheinungen stillebenhaft ruhig und tonig breit darstellt; und es fühlt sich andererseits auch nicht mehr als früher hingezogen zu einem Künstler wie Liebermann, der, bei all seinem Einfluss, ja niemals populär gewesen ist. Unter den Toten ist es vielmehr Menzel und unter den Lebenden Slevogt, die instinktiv gesucht werden. Ein

MAX SLEVOGT, KIND IN INDIANERTRACHT II. 1913
PRIVATBESITZ

Qualitätsurteil ist mit dieser Bevorzugung nicht verbunden, denn zu ästhetischen Wertungen ist die Zeit gar nicht gestimmt. Dennoch ist die Sympathiekundgebung einem bisher sehr zurückhaltend behandelten Künstler gegenüber nichts Äusserliches. Wahrscheinlich ist es so, dass in diesem geschichtlichen Augenblick unter den bereits anerkannten Künstlern Umschau gehalten worden ist nach dem lebendigsten Geist, nach der vitalsten Phantasie und dem freudigsten Temperament. Der jetzt mächtig erregte Selbsterhaltungstrieb lässt die Nation sich umsehen nach dem reinsten Sanguiniker unter den Meistern unserer Tage. Und da fällt die Wahl wie von selbst auf Slevogt. In dieser Zeit der Unsicherheit, der Gefahr, der Abenteuer und Wagnisse ist automatisch eine Vorliebe für eine Kunst da, die das Abenteuer verherrlicht, in der ein sieghafter Geist herrscht und die ihrem ganzen Temperament nach etwas kühn Anspringendes hat.

Slevogt hat es vermieden diesen Krieg selbst in Bildern oder Zeichnungen darzustellen. Nur in den ersten Kampfwochen sind auf dem westlichen Kriegsschauplatz eine Anzahl von Kriegszeichnungen entstanden. Schnell hat der Künstler das allzu aktuelle Stoffgebiet aber wieder verlassen, weil er fühlte, dass der Krieg nach der Natur nicht wahrhaft künstlerisch dargestellt, dass er im höheren Sinne wahr nur aus der Phantasie gemalt werden kann. Dafür ist aber von jeher in Slevogts Kunst ein Geist, den man im übersetzten Sinne kriegerisch nennen darf. Nicht weil der Künstler als Zeichner Stoffe bevorzugt, die ihm Szenen von Kampf, Mord, Brand, Aufruhr und Kriegsromantik darbieten, sondern weil in seiner ganzen Kunst, was immer sie auch anpacke, aufs höchste der Wille zur Aktivität ist. Dieses ist es: Slevogts Naturell ist durch und durch aktiv. Leibl war in einer wundervollen Weise passiv; in seiner gepflegten Meisterkunst, in seiner lebensvollen Artistik ist ein edles Phlegma. In Liebermanns Naturell ist deutlich eine leise Melancholie; seine pathetisch konstatierende Malweise bewegt sich in der Stimmung eines gewissen Fatalismus — auch sie ist nicht frei von Passivität. Slevogts Kunst ist dagegen so voller Aktivität, dass sie immer zu galoppieren scheint. Sie hat nicht das Grundlegende Leibls und Liebermanns, sie ist nicht, wie bei diesen,

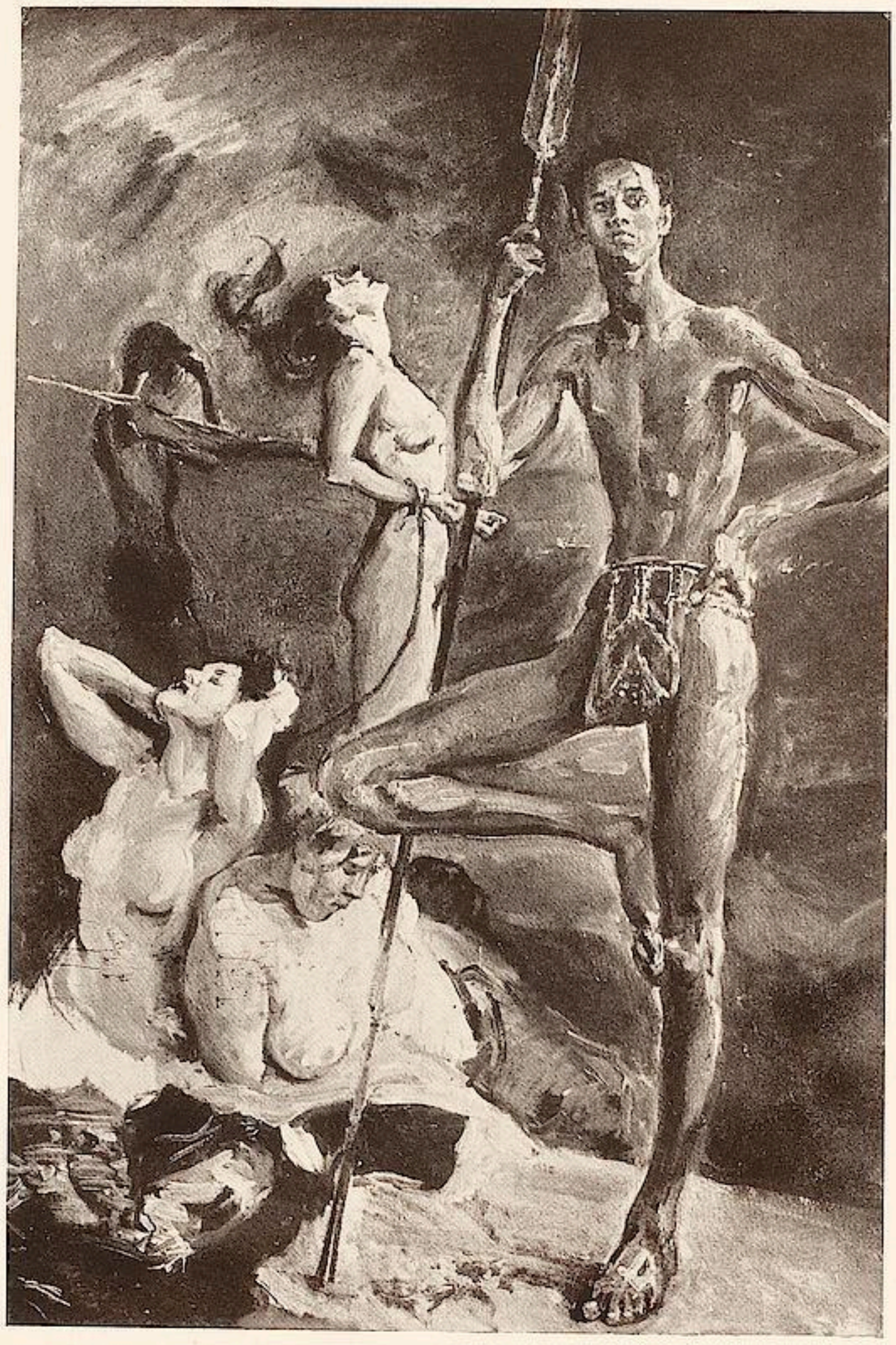
MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS ALS JÄGER. 1907
PRIVATBESITZ

klassisch einseitig, sie greift nicht tief ein in das Wesen des malerischen Handwerks und wirkt darum nicht schulbildend. Dafür ist in ihr die Vielfältigkeit des Lebens, der Reichtum der Erscheinungen; ihr Wesen ist — bei scheinbarer Ungeschicklichkeit — glänzend und hat eine Brillanz, die fortreissend wirkt. Slevogt steht allein für sich da, er ist ganz Persönlichkeit. Er ist eine komplizierte Kraft, ist im besten Sinne interessant und versteht darum Interessen aufzuregen. Er hat nicht so sehr das Ergründertalent als vielmehr die Gabe des Schilderns. Sein Tempo ist schnell und feurig; er hat im Temperament von Natur jene halbe Flasche Champagner, die den Deutschen — nach einem Wort Bismarcks — gemeinhin fehlt.

Augenblicklich wird diese Eigenart Slevogts, der man nur langsam nahekommt, nicht allein als zeitgemäss, sondern auch als etwas ausgesprochen Deutsches empfunden. Man erkennt, dass dem Naturell dieses Künstlers etwas ungemein Rassenhaftes eigen ist. Und man begreift seine Art sowohl im Norden wie im Süden. Wenn Leibl spezifisch südwestdeutsch wirkt und wenn Liebermann, neben all seinem Europäertum, dem deutschen Norden allein anzugehören scheint, so wirkt der im neuen Reich schon herangewachsene Slevogt wie eine Verbindung süd- und norddeutscher

MAX SLEVOGT, GOLDRAMSTEIN. REGENSTIMMUNG. 1909

MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS IM GARTEN. 1910
PRIVATBESITZ



MAX SLEVOGT, DER SIEGER. 1912
PRIVATBESITZ

Eigenschaften. Seine Gestalt ist vielleicht die glücklichste Synthese von Nord und Süd in der neueren deutschen Geistesgeschichte. Der Geburt nach ist er Bayer. Er hat durchaus das robust Gedrungene, das Urwüchsige, Draufgängerische, ja, die joviale Wildheit des Bayern. Bayerisch ist seine vollblütige Sinnlichkeit, seine fleischige Phantasie, seine immer etwas derbe Impulsivität. Mit Bewusstsein aber hat er bald nach seinem dreissigsten Lebensjahre München verlassen und Berlin zum Wohnsitz erwählt. Es hat ihn, als er Mann wurde, zu der norddeutschen Besonnenheit hingezogen, zu der Sachlichkeit, dem Kritizismus und Rationalismus Berlins. Der Zögling der Münchener Atelierkunst hat innerhalb der Berliner Sezession Wahlverwandte gesucht; von der altmeisterlichen Palettenkunst der Diezschule ist er spontan übergegangen zu dem preussischen Impressionismus des Liebermannkreises. In München wuchs sein Talent auf in einer an Verführungen reichen Atmosphäre von Geschichtsromantik, von Epigonenpathos, Dekorationslust und Altmeisterlichkeit. Die Kunst in München liebt von je das Spiel und das Bravouröse, sie sucht die Stimmung und den schönen Klang. Damit kam sie der Art Slevogts durchaus entgegen. In München war er ganz ein Münchener. Bilder wie der „Verlorene Sohn“, die „Scheherezade“ oder der „Totentanz“ konnten nur in München gemalt werden, nur im Dunstkreis der Alten Pinakothek. Während Slevogt aber so die Münchener Kunst glänzend repräsentierte, war er innerlich auch eigentlich schon darüber hinaus. In den eben genannten Werken ist, neben all dem Münchnerischen, ein verborgenes Leben, angesichts dessen dem beschaulichen genius loci etwas unbehaglich zumute wurde. Die vertiefende Psychologie, die unablässig inszenierende Phantasie Slevogts waren zu stürmisch für die süddeutsche Kunststadt, von der man sagen möchte, dass alle Malerei dort etwas vom Ton und von der Wirkung des Bieres hat. Dieser Künstler unterlag nicht der Konvention der Münchener Kunst, weil sein Ehrgeiz heftig und sein Verstand sehr kritisch war. Ihm kamen zur rechten Zeit Zweifel, ob die Altmeisterlichkeit die rechte Meisterschaft nicht ausschliesst; er hatte zu viel von dem, was Manet contemporanéité nannte, um an den Zeichen der Zeit vorübergehen zu können. In München schon zog es ihn zu den Fortgeschrittensten, zu Trübner, Uhde und Corinth — wie denn die Spuren dieses Umgangs in manchem Jugendbild auch nachweisbar sind. Und im rechten Augenblick siedelte er dann nach Berlin über.

Dort trat er aus dem Atelier ins Freilicht. In jeder Weise. Er sah ein, dass der sicherste Weg nicht der ist, zu malen wie die alten Meister einst gemalt haben, sondern so zu malen, wie diese es thun

MAX SLEVOGT, BILDNIS CONRAD ANSORGES. 1915
KUNSTHALLE IN BREMEN

würden, wenn sie heute lebten. Liebermann beschäftigte ihn sehr, Manet und die Impressionisten stiessen den Fensterladen auf, der ins Helle führt — und nach einiger Zeit trat auch Menzel hinzu. Das Verhältnis zur Kunst wurde überhaupt ein anderes. Die Probe hatte er bestanden, als es deutlich wurde, dass er zu denen gehört, die durch fremde Einflüsse nur um so reicher und selbständiger werden, dass er die Gefahren der Verpflanzung nicht nur ertrug, sondern dass diese neue Impulse in ihm auslöste. Wie leicht hätte doch die impressionistische Malweise, die auf die Wahrheit des Eindrucks ausgeht, die innere Vorstellungskraft verwirren oder lähmen können! In Wirklichkeit hat die neue Lehre die Vorstellungskraft bereichert. Slevogt hat es verstanden, die norddeutsche Sachlichkeit so gegen die süddeutsche Erfindungslust, die Exaktheit so gegen die Romantik, die Einsicht so gegen die Sinnlichkeit ins Feld zu führen, dass die Kräfte sich gegenseitig steigerten und vervielfältigten. Den neupreussischen Impressionismus hat er zu grossen Teilen von der Tendenz, von der Programmatik erlöst; und andererseits hat er das improvisierende Spiel des Pinsels, die atelierhafte Romantik durch einen harten Realismus und durch eine nicht süsslich verschönernde Wahrheit charaktervoll gemacht. Er gewann viel Neues und verlor doch nichts Wertvolles von seinem alten Besitz. Der Süddeutsche fühlte sich wohl in Berlin und wirkte doch nicht wie ein Renegat. Heute mögen Münchener und Berliner streiten, wem Slevogt gehört. Er gehört beiden, er gehört dem Norden und dem Süden; er gehört ganz Deutschland. In ihm erinnert nichts mehr an Provinz und Partikularismus.

In dem Augenblick, als Slevogt in seiner persönlichen Art Impressionist wurde, begann er zu illustrieren. Die Illustration wurde das Ventil, das er der drängenden Erfindungsgabe öffnete, als diese, bei der neuen Art nach der Natur zu malen, zu kurz kommen wollte. In München hatte Slevogt den Ehrgeiz, im Sinne Rembrandts Maler, Epiker und Seelenkünder in einem zu sein. Ein solches Wollen war möglich, solange er sich einer altmeisterlichen, nicht ganz selbsterarbeiteten Malweise bediente, solange er auch äusserlich mehr oder weniger rembrandtisch malte; es wurde aber unmöglich, als er daran ging, sich einen neuen Malstil persönlich zu erwerben, als er sich um eine neue Helligkeitsskala, um eine neue Farbe und Technik bemühte. Man kann im Freien, im Pleinair der Wirklichkeiten, Aug in Aug mit den Naturvorbildern und als Schüler der Erscheinungen nicht Erdachtes malen. Aus dem Zwiespalt, der entstand, weil in Slevogt der Drang ist, die Kunst, im Sinne Dürers, „aus der Natur herauszureissen", und weil er auch „innerlich voller Gestalt" ist, half der Künstler sich durch eine Bereicherung. Er verteilte die Arbeitskräfte, er isolierte die Gaben, er trennte nach Möglichkeit Erfindung und Nachahmung — und neben dem Maler des Sichtbaren wuchs ein Illustrator heran, wie wir ihn seit dem jungen Menzel nicht gehabt haben. Der Zeichner entlastete den Maler, damit dieser nicht gestört würde beim Naturstudium.

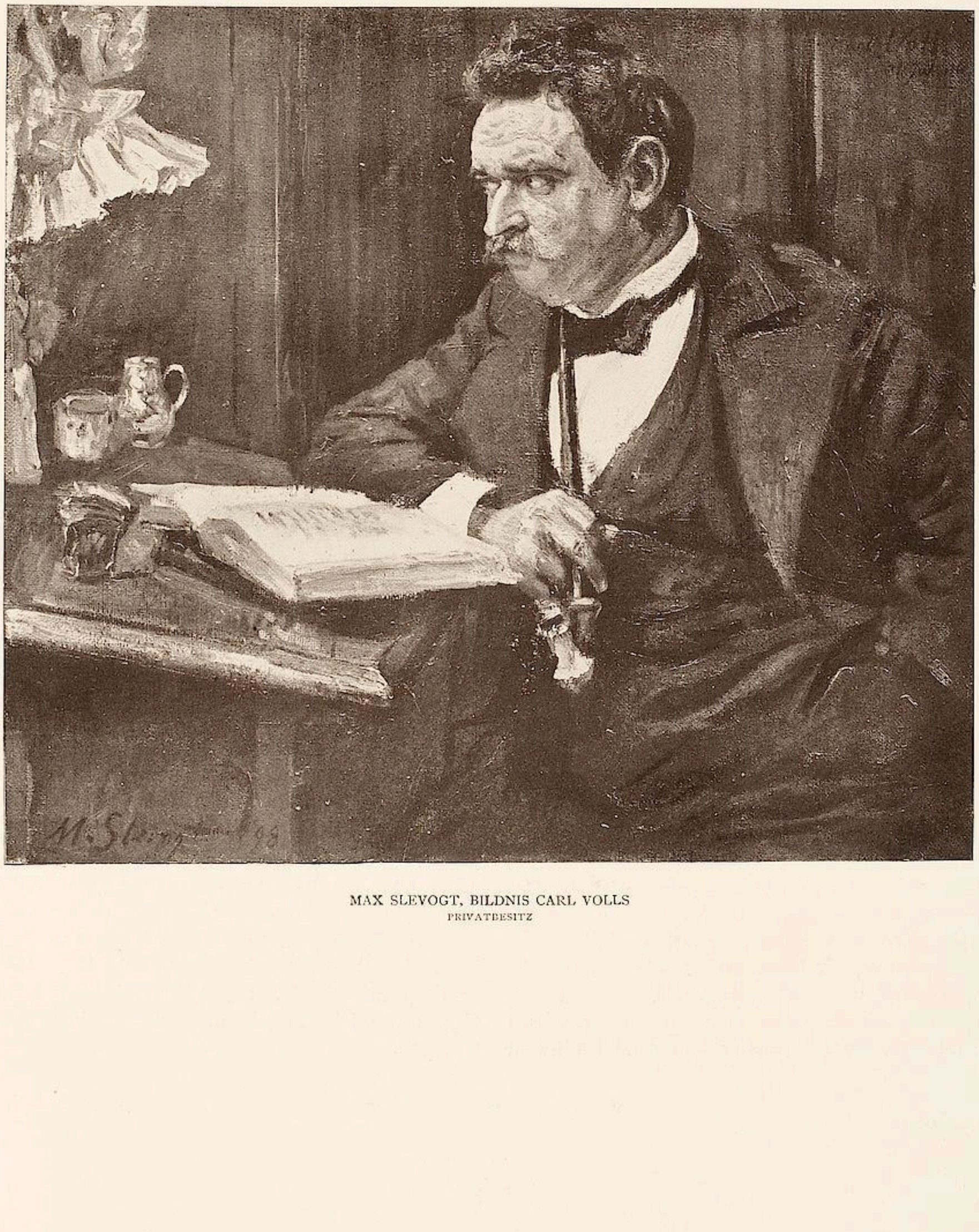
Das ist natürlich nicht buchstäblich zu verstehen. Ein so bewegtes Temperament kann nicht plötzlich ein ruhiger Porträtist der Natur werden. Irgendwie ist die Phantasie eines von so viel innerlichen Vorstellungen Bewegten immer beteiligt. Darum sind in jedem Bildnis, in jeder von der Natur gemalten Landschaft, in allen Stilleben auch die phantasievolle Romantik und die persönliche Verwegenheit Slevogts irgendwie

MAX SLEVOGT, DAME IN BLAU. 1915
PRIVATBESITZ

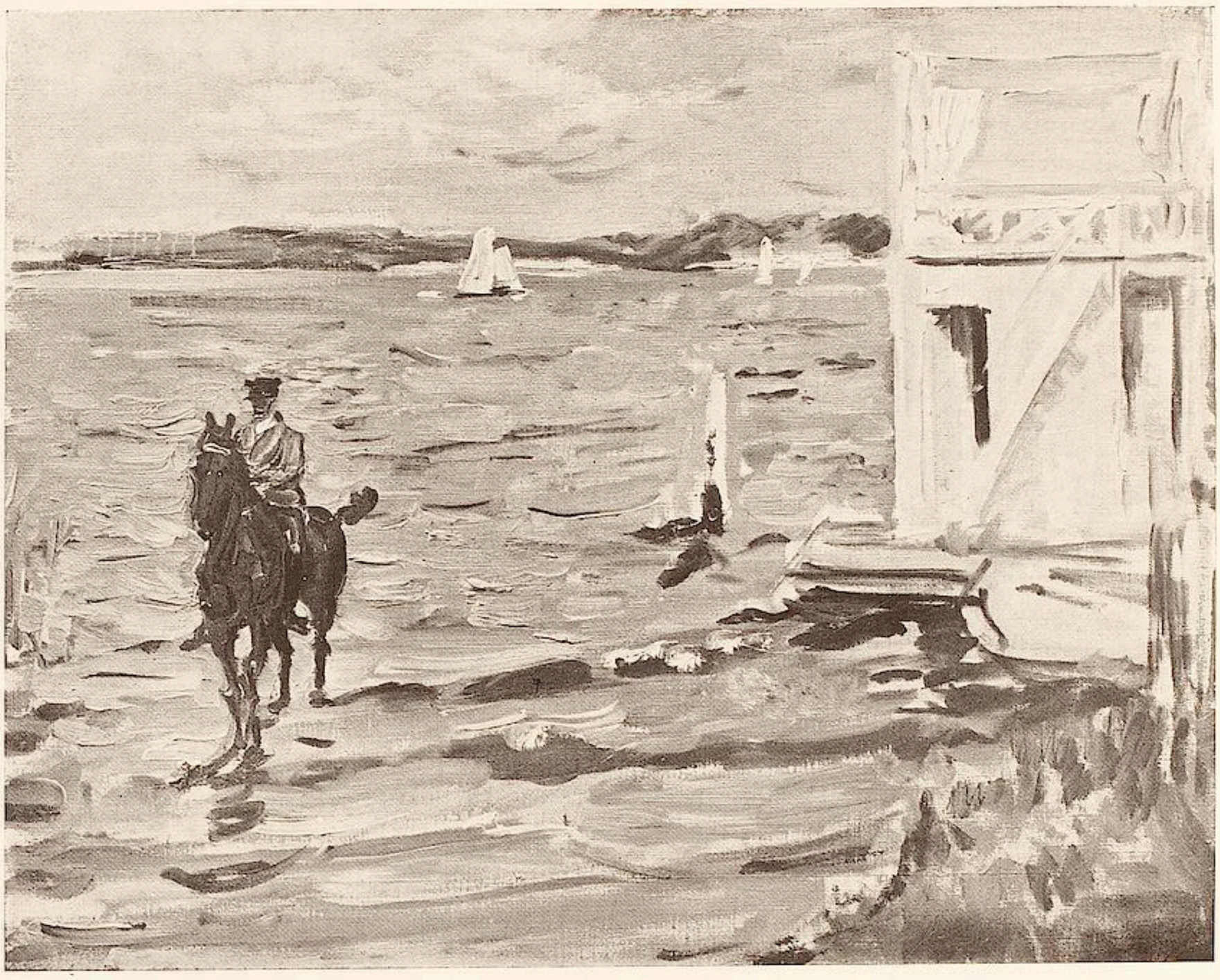
enthalten. Es ist so, dass in den vor der Natur gemalten Bildern immer auch ein Illustratives ist, dass die Illustrationen aber zugleich um so malerischer geworden sind, je mehr der Maler der Wirklichkeit sich vervollkommnete. Slevogt hat sogar, nachdem er Malerei und Illustration grundsätzlich einmal getrennt hatte, praktisch vom selben Augenblick an wieder Verbindungspunkte gesucht. So hat er sich ein Zwischengebiet geschaffen, auf dem der Maler und der Illustrator sich ohne Gefahr begegnen können. Es wird bezeichnet von jenen kleinen Bildern, die ich einmal Improvisationen genannt habe. Es sind Darstellungen erdachter oder beim Lesen vorgestellter Begebenheiten, die mit eilig zeichnendem Pinsel leicht und illustrativ hingeschrieben werden. Beliebte Motive dieser Reihe sind die Abenteuer Don Quixotes, Don Juans oder Simsons. Darüber hinaus hat es den Impressionisten sogar wieder zu erzählenden Darstellungen grossen Formats gedrängt. Bilder wie der geharnischte Ritter im Frauengemach, wie der „Hörselberg" beweisen es. Der reife Künstler möchte instinktiv doch wieder dahin zurück, wo er als Dreissigjähriger gestanden hat. Aber es ist nun ein neues Element in sein Leben gekommen: der Wille zur reinen Malerei, und dieses will unabweisbar berücksichtigt sein. So kommt es, dass ein Werk wie der „Totentanz" in erster Linie der Idee, des illustrativen Vorwurfs wegen gemalt zu sein scheint, dass der „Ritter im Frauengemach" oder der „Hörselberg" aber offenbar des malerischen Problems wegen entstanden sind. Das Temperament Slevogts denkt immer szenarisch. In der Münchener Zeit beleuchtete er die Bühnenbilder seiner Phantasie gewissermassen mit künstlichem Licht, bediente er sich des altmeisterlichen Dunkels, das die Dinge in einer etwas wohlfeilen Weise mystisch macht; in Berlin hat er gelernt die Vorstellungen seines Temperaments in das helle, kalte Tageslicht zu stellen, was eine ganz andere künstlerische Ehrlichkeit fordert. Das hat dann zu jener Neuorientierung geführt, ohne dass sich die Persönlichkeit aber aufgegeben oder verwandelt hätte. Sie hat sich nur ausgebildet nach dem Gesetz „wonach sie angetreten".

Wie sehr Slevogt in allen seinen Entwicklungen unter der Diktatur seines Talentes steht, wie selbst sein bestes Wollen instinktmässig ist, bezeugt die üppige Dekorationslust, die der naturalistischen Bändigung letzten Endes spottet. Er ist Virtuose aus innerer Nötigung, die sieghafte Theatergeste d'Andrades geht gewissermassen durch das ganze Lebenswerk. Die Bravour ist eine Form seines Geistes. Die Beweglichkeit seiner Kunst, ihr schneller Puls, ihre Verwegenheit — das alles ist ihre Natur. Die Wirklichkeiten macht Slevogt reich und prächtig, er hüllt sie in ein Gewand, dessen Üppigkeit oft von barocker Fülle ist. Seine Kunst ist Spiel im edelsten Sinne, ein Spiel, das die Welt der Erscheinungen und die der Vorstellungen mit divinatorischem Instinkt zu mischen weiss. Über allem liegt ein heller, freudiger Glanz. Die Wahrheit verträgt sich in einer neuen Weise mit der Grazie. Es sucht diese Kunst die Erkenntnis, und doch kommt sie auch mit leichtem Tänzerschritt daher. Sie ist eine Einheit, sehr künstlich, sehr persönlich, sehr gefährlich für Nachahmer — aber sie ist eine Einheit, sie wirkt wie ein Naturprodukt. Merkwürdig genug aber ist es, dass alle diese Bravour und Grazie immer mit Ungeschick gepaart sind. Slevogt versteht es, die Bewegung im Augenblick zu erhaschen, doch thut er es nicht eigentlich mit Leichtigkeit. Die Malerei hat nicht selten etwas Gequältes, wenn die Gesamtwirkung auch keineswegs gequält ist; die ungestüme Virtuosität bedient sich einer Technik, in der viel Schwankendes ist. Das ist es, was den Betrachter zögern lässt sich hinzugeben. Diese Kunst, die im ganzen so sicher wirkt, ist im einzelnen voller Unsicherheiten.

Das Improvisatorische bringt es mit sich, dass es nicht selten im Konstruktiven fehlt. Es kommen Gestalten vor, die mehr zu schweben als zu stehen scheinen. Wie sehr der Zug zum Schnellen, zum



MAX SLEVOGT, BILDNIS CARL VOLLS
PRIVATBESITZ



MAX SLEVOGT, PFERD IN DER SCHWEMME. 1912
BES.: DR. J. ZIMMERMANN, BERLIN

Leichten, zum Bewegten charakteristisch ist, erkannte man jetzt in der grossen Ausstellung von Werken Slevogts bei Paul Cassirer. Der Gesamteindruck aber hatte etwas Flackerndes; ein Saal mit Bildern Liebermanns oder Trübners sieht viel ruhiger aus. Dieser romantisch lebendige, geistreich dekorative Impressionismus müht sich um anderes als um die genaue Valeur, um die absolute Richtigkeit des Tons, er ist mehr aufs Koloristische gerichtet. Slevogt ignoriert gewisse Zwischentöne und grundlegende Kontraste, er setzt die farbigen Pointen oft zu unvermittelt nebeneinander. Die Nuance gilt ihm oft mehr als das Fundamentale. Dadurch fehlt es seinen Bildern nicht selten an einer gewissen Konsistenz, die Dinge schweben dann im Raum ohne genügend Architektonik. Vor allem in den Landschaften ist eine geistreiche Fahrigkeit. Man möchte vor ihnen zuweilen von einem Impressionismus des nicht deutlich Gesehenen, der dem Auge verschwimmenden Form sprechen.

Überhaupt fehlt diesem Lebenswerk klassische Gleichmässigkeit. Bei einer Kunst, die so vom Impuls abhängt, kann es kaum anders sein. Auch fehlt ihr die schöne Oberfläche. Von der Pinselkultur Manets oder Leibls ist Slevogt weit entfernt. Er ringt hart um das, was den Künstlern in Frankreich die Tradition geschenkt hat. Aber er ringt mit Erfolg. Seine Kunst hebt sich als Ganzes von Jahr zu Jahr mehr dem Unbedingten entgegen.

MAX SLEVOGT, BLUMENGARTEN I. 1912
BES.: DR. J. GUTHMANN, BERLIN

Ich wollte über die Bilder schreiben, die in der Ausstellung bei Paul Cassirer hingen, und finde nun, dass ich tief ins Allgemeine geraten bin. Aber schliesslich kommt bei einem Beschreiben einzelner Bilder weniger heraus, als bei der allgemeinen Charakteristik eines Künstlers. Beschriebene Bilder sind wie ein erzähltes Mittagessen. Am Ende sind diese Allgemeinheiten im Anschauen der Werke formuliert, sie sind von den Bildern und Zeichnungen abgelesen worden und darum können sie alle irgendwie auch wieder in jedes einzelne Werk hineingetragen werden. Die Ausstellung bot dazu Gelegenheit genug; sie war so reich, dass das ganze Schaffensgebiet Slevogts vor dem Betrachter dalag. Nur die wichtigen Bilder der Münchener Zeit fehlten — bis auf das schöne Bildnis Carl Volls. Aber diese sind noch in frischer Erinnerung von der Ausstellung her, die vor einigen Monaten bei Fritz Gurlitt zu sehen war. Der Betrachter hat eigentlich schon den ganzen Slevogt, wenn er die beiden unter sich so verschiedenartigen und einander doch so lebendig ergänzenden Selbstbildnisse ansieht. Sie deuten als Kunstwerke und als Porträts das Lebenswerk besser als die sorgfältigste Analyse es könnte. Der ganze Mensch ist darin, seine gesunde Unbekümmertheit und seine geistige Sprungbereitschaft. Betrachtet man daneben die beiden letzten Bilder, das malerisch und menschlich gleich reife Ansorge-Bildnis und die mit unendlich gefälliger Wahrhaftigkeit gemalte „Dame in Blau“, so wird es einem deutlich, dass Slevogt jetzt auf der Höhe seiner Kraft steht. So schön die von früheren Sezessionsausstellungen schon bekannten Bildnisse sind („Der Piqueur“, der General von S.), wie sehr dort der Glanz des Vortrags auch besticht: die neueren Arbeiten gehen darüber hinaus, weil die Modelle ganz

anders menschlich vertieft worden sind und weil die psychologische Konzentration nur durch eine noch wesentlichere Malerei auszudrücken war.

Man kann nicht bei jeder Gelegenheit alles sagen; darum mögen diese Anmerkungen für diesmal genügen. Es wird noch oft Gelegenheit sein von einzelnen Bildern oder Bildergruppen Slevogts zu sprechen — von den Landschaften, die zuweilen wie zarte Enkelkinder des Manetschen Impressionismus wirken („Landhaus am Weiher", „Blumengarten") — von den farbig kostbaren, vignettenartig vereinfachten Stilleben — von den Inszenierungen einer romantischen Schwungkraft, die sich nach dem grossen Format sehnt und die sich von exotischen Tänzerinnen, von einem genialischen Sänger, von Mozarts und Wagners Opernwelt, von Kriegergestalten afrikanischer Völkerschaften oder von einem katholischen Hoffest zu einer erstaunlichen Vielfältigkeit der Gestaltung anregen lässt — von den lebensvollen Kinderdarstellungen aus alter und neuer Zeit, an denen eine so schöne männliche Zärtlichkeit für das Kind Anteil hat — von den Bildnissen, die wie ein Stück Zeitgeschichte sind — oder von jener langen Reihe kleiner Gelegenheitsaquarelle, die aus lauter Pointen bestehen und wie Tagebuchblätter von Reisen und Erlebnissen wirken. Von alledem gab es Proben in der Ausstellung. Durch diese Fülle wurde sie zu einem festlichen Schau-Spiel. Zu einer Festlichkeit für Geist und Augen, hinter der als Schöpfer eine Persönlichkeit steht, die Maler, Zeichner, Dichter und Schauspieler in einem ist, die aber alle ihre vielfältigen Gaben immer in die Spitze des Pinsels und des Zeichenstiftes zu leiten weiss.

MAX SLEVOGT, TIGERIN. LITHOGRAPHIE

HANS GRISEBACH, DAS GEBÄUDE FÜR CHEMIE UND OPTIK AUF DER BERLINER GEWERBE-AUSSTELLUNG 1896

HANS GRISEBACH

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Die Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts ist Bildungsprodukt. Ein in massloser Überschätzung des Historischen erzogenes Geschlecht, das durch die dauernde Beschäftigung mit den überlieferten Meisterwerken selbst unproduktiv geworden ist, schafft sich, mit Hilfe seines kritisch gebildeten und geschulten Geschmacks, durch Auswahl und Nachahmung eine Kunst, die durch äussere Richtigkeit der Form ersetzt, was ihr an schöpferischer Kraft und an innerer Ursprünglichkeit fehlt. Es ist das Verhängnis dieser auf eklektizistischem Wege gewonnenen Bildungskunst, dass sie in ihrem strebsamen und fleissigen Bemühen um die äussere formale Vollendung selbst in den besten Fällen über die blosse Nachahmung nicht hinausgelangt ist. Denn die Überlegenheit des geschichtlichen Vorbilds ist so mächtig, seine Autorität so unantastbar, dass sie die Ausschaltung jedes eigenen künstlerischen Wollens erzwingt, und den Mut zu persönlicher Erfindung lähmt. Aber selbst die vollendetste Nachahmung wird immer nur die Aufmerksamkeit darauf lenken, wie weit der Künstler hinter seinem grossen Vorbilde zurückgeblieben ist. Und das eben macht die Bildungsarchitektur des neunzehnten Jahrhunderts so uninteressant, dass fast all ihre Werke den Reiz des Individuellen vermissen lassen,

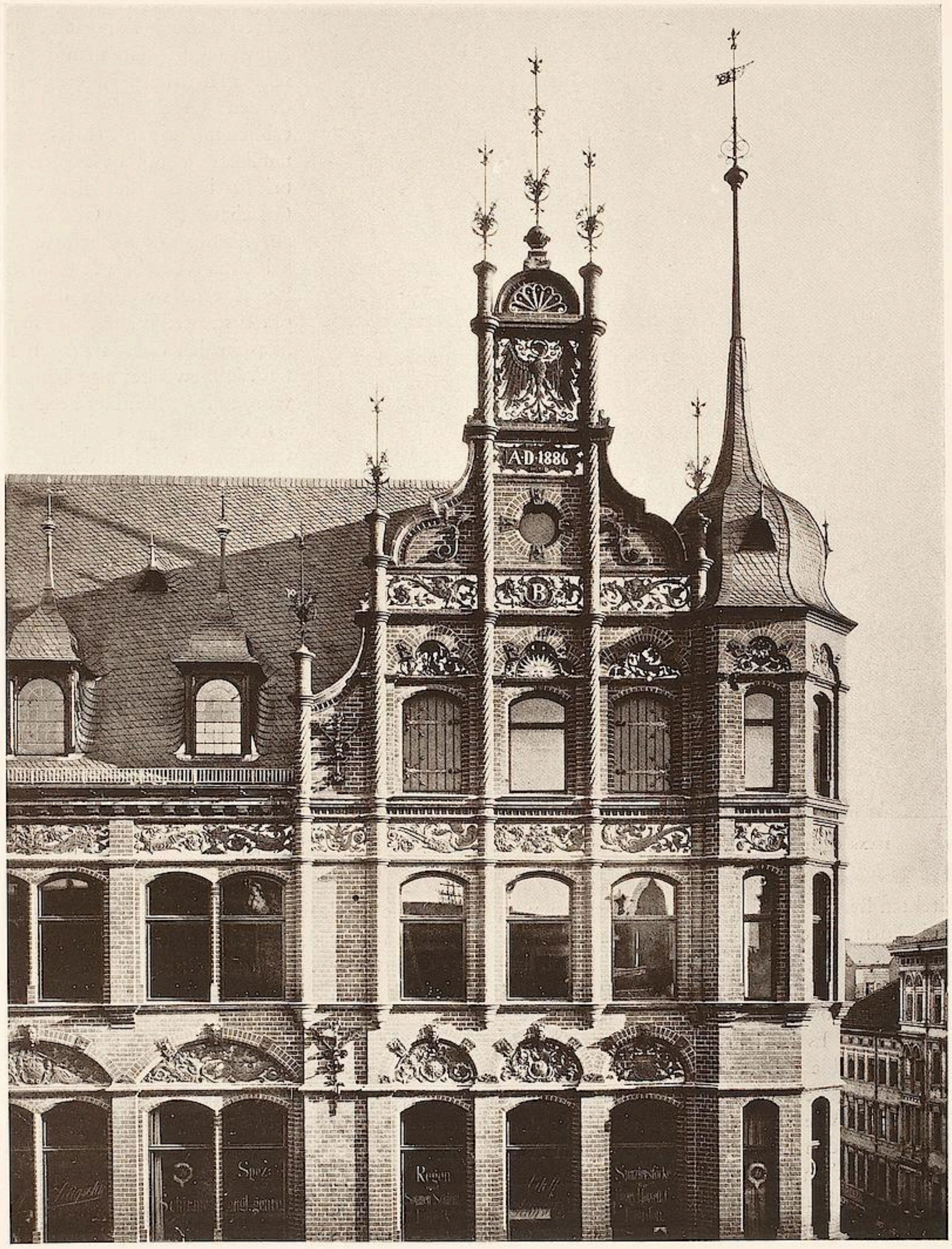
dass ihnen sozusagen die handschriftliche Note fehlt. Nur sehr wenigen Architekten dieser Zeit ist es gelungen, auch wenn sie sich in ihrer Kunstauffassung von der herrschenden Geistesrichtung nicht haben frei machen können und ihre Werke im übrigen alle Bedingtheiten dieser Anschauung deutlich erkennen lassen, trotzdem auch in der Nachahmung des Historischen einen starken eigenen Ton mitanklingen zu lassen und selbst in den überpersönlichen, klassischen Formen geschichtlicher Meisterwerke etwas Persönliches, eine eigene Stimmung und Empfindung, zum Ausdruck zu bringen.

Eine dieser seltenen Erscheinungen ist der Berliner Architekt Hans Grisebach gewesen. In den fetten Jahren, die dem siegreichen Kriege gegen Frankreich folgten, als die Baulust durch die rollenden Milliarden der Kriegsentschädigung mächtig angeregt wurde und ein geschäftiges Gründertum mit immer neuen und grösseren Unternehmungen auf den Plan trat, war Grisebach einer der gesuchtesten und meistbeschäftigten Baumeister der jungen Reichshauptstadt. Es sind nicht allein diese zeitgeschichtlichen Beziehungen die das Werk Grisebachs gerade heute wieder der Betrachtung empfehlen, wo ein anderer gewaltigerer Krieg die Schicksalsfrage der deutschen Baukunst zu erneuter Erörterung gestellt hat; es sind in seinem Werke soviel zeitlose und allgemeingültige Werte enthalten, dass auch in anderer Hinsicht seine Vergleichung mit den architektonischen Leistungen der Gegenwart, die sich rühmt, jenen Historismus und Eklektizismus nicht

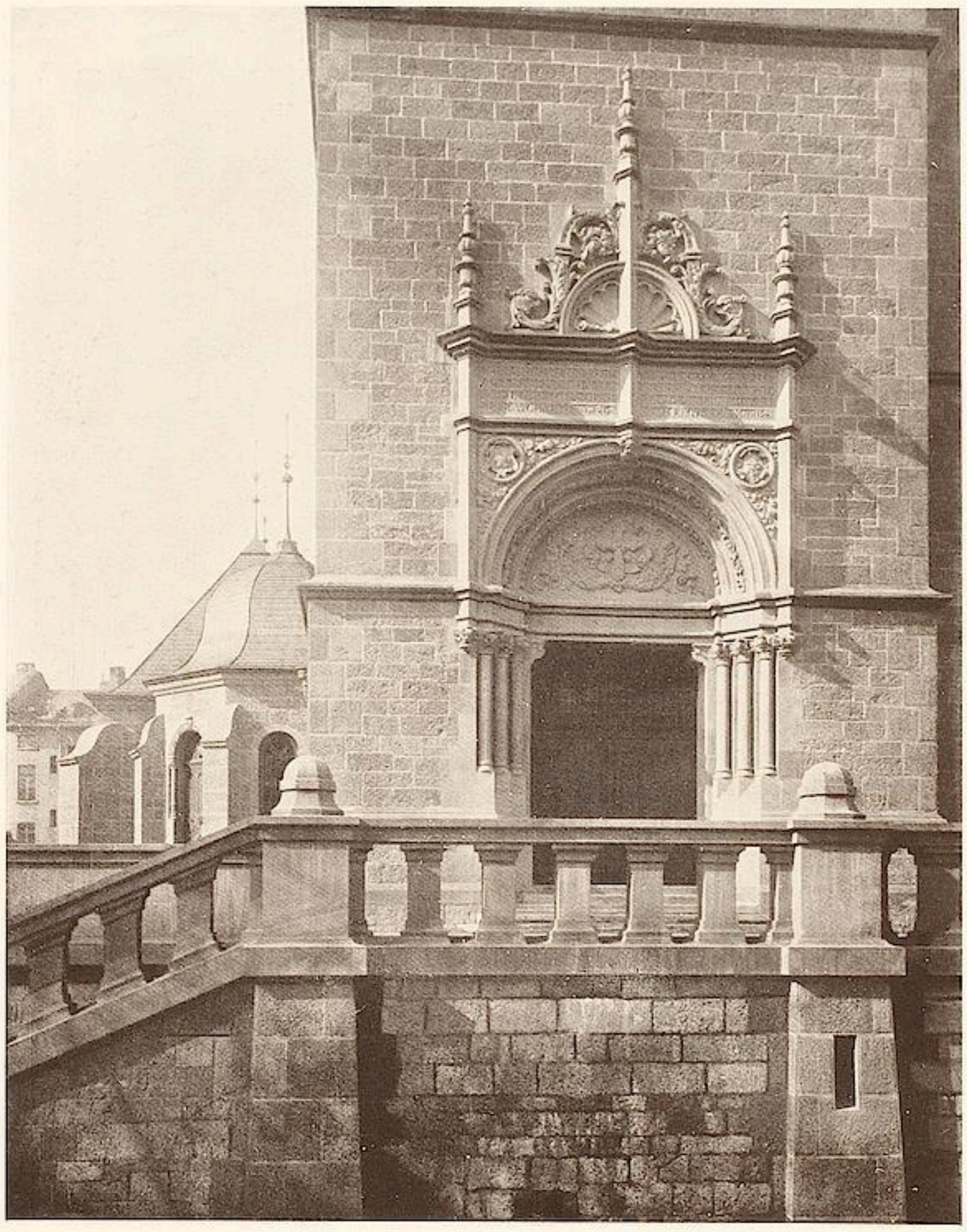
HANS GRISEBACH, WEINHAUS, FRIEDRICHSTRASSE 80, BERLIN

nur völlig überwunden, sondern an seine Stelle auch eine vollgültige, fest in der Tradition wurzelnde Kunst gesetzt zu haben, lohnend und anregend erscheint.

Als Grisebach, der in Hannover in der Bauhütte des damals hochgerühmten Neugotikers Konrad Wilhelm Hase gelernt und in Wien in der Meisterwerkstatt des Dombaumeisters Friedrich Schmidt gearbeitet hatte, anfangs der achtziger Jahre als Zwei- unddreissigjähriger nach Berlin kam, hatte hier, wie allerorten in Deutschland, der neu erstarkte Nationalstolz eine schwärmerische Begeisterung für „der Väter Werk“ entflammt, eine Begeisterung, die der Praxis des Kunstgewerbes wie in den Ateliers der Architektur in einer allgemeinen Wiederaufnahme deutscher Renaissanceformen ihren Ausdruck fand. Diese Vorliebe für die deutsche Renaissance hat dann zeitweilig einen fast epidemischen Charakter angenommen und mit ihren vielfach falsch verstandenen Nachahmungen der folgenden Generation das Vergnügen an den Originalwerken dieser bunten, lebenslustigen und sinnlichen Kunst gründlich verdorben. Auch Grisebach schloss sich, und sicherlich aus innerster Überzeugung, dieser deutsch-nationalen Stilrichtung an, und er ist ihr sein Leben lang treu geblieben, weil er damit ebenso sicher der wahren Überlieferung zu folgen glaubte, wie die Heutigen, wenn sie den Anschluss an die klassizistischen Baukunst der Zeit um 1800 suchen. Gleich sein erster grosser Bau in Berlin, das Faberhaus in der Friedrichstrasse, mit dessen Entwurf er aus einer Konkurrenz unter den damals führenden



HANS GRISEBACH, GIEBEL DES HAUSES MICHELS & CO. LEIPZIGERSTRASSE, BERLIN



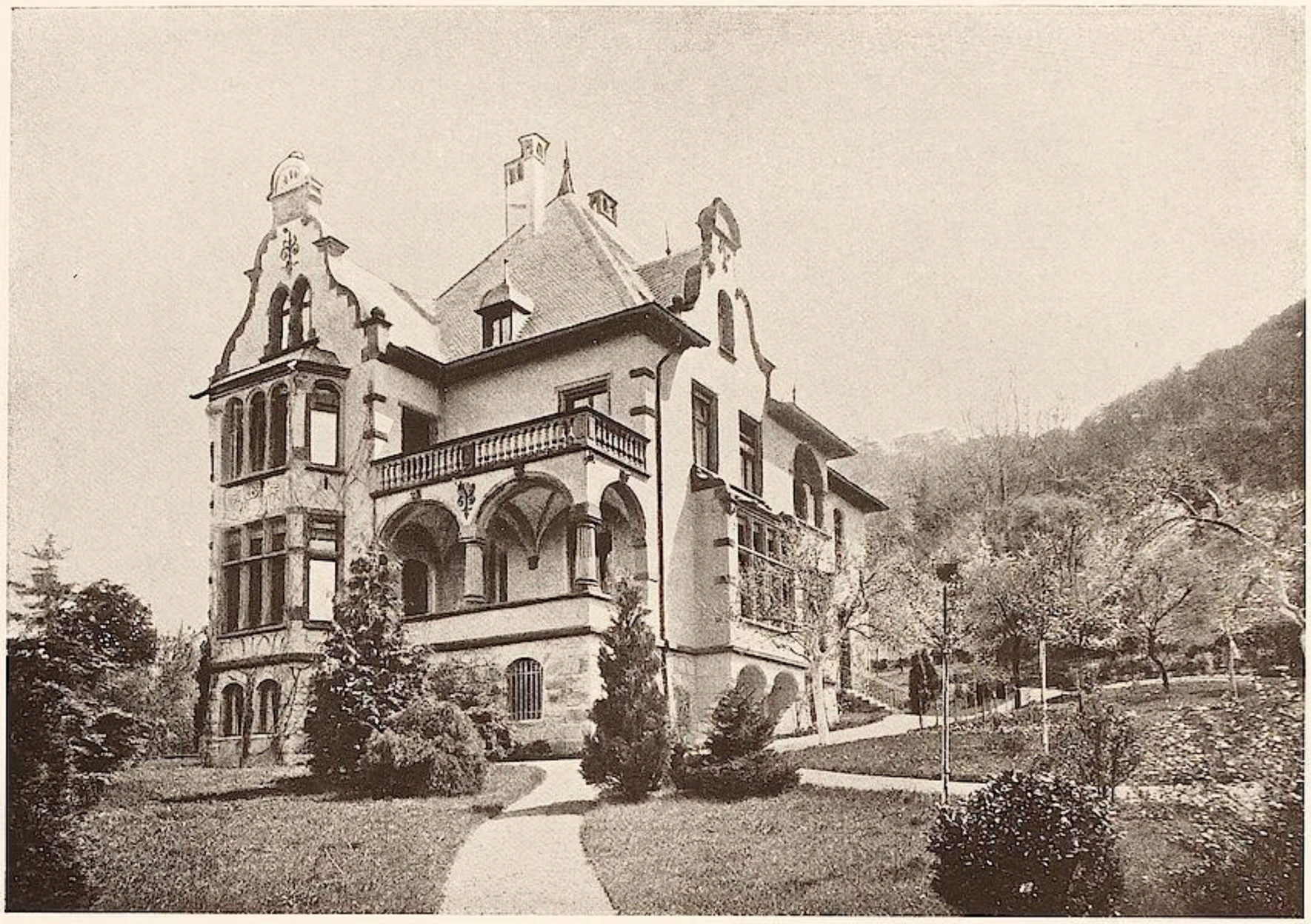
HANS GRISEBACH, PETRIKIRCHE. FRANKFURT A. M. PORTAL

Architekten Berlins als Sieger hervorgegangen war, zeigt die Formen der deutschen Renaissance. Aber in der Anwendung dieser Formen macht sich bereits ein ganz eigenes, bewusst auf die Herausarbeitung der grossen Hauptlinien bedachtes Wollen bemerkbar. Es ist lehrreich, in diesem Bezug die hier abgebildete Entwurfskizze mit der Ausführung zu vergleichen. Die statische Unsicherheit der Ecklösung, wie sie die Skizze zeigt, mit dem kühn auskragenden Erker und der gewagten Aushöhlung unter dem Hauptgesims, ist bei der Ausführung einem klaren, geschlossenen Gefüge gewichen, und die angestrebte Zusammenfassung der beiden für Geschäftszwecke bestimmten Untergeschosse, die die Skizze deutlich erkennen lässt, hat in der Wirklichkeit eine noch schärfere Unterstreichung erfahren. In dieser neuartigen Zusammenfassung der Untergeschosse durch eine grosse Bogenstellung darf man die ersten schüchternen Anfänge einer modernen Geschäftshausarchitektur erblicken. Einen bemerkenswerten Fortschritt in diesen Versuchen bringt bereits der nächste Bau Grisebachs, das Geschäftshaus für Ascher und Münchow (heute Seidenhaus Michels & Co.) in der Leipzigerstrasse, Ecke der Markgrafenstrasse. Während das Faberhaus in den oberen Etagen noch für Wohnzwecke eingerichtet war, wurde dieser Neubau bereits ganz als Geschäftshaus geplant: alle Geschosse erhielten den gleichen Grundriss mit breiten ungeteilten Räumen, die durch Einziehen von Zwischenwänden in eine beliebige Anzahl kleinerer Abschnitte zerlegt werden können. Den neuen Baugedanken folgerichtig und ohne jeden Kompromiss auch in der Aussenarchitektur zum Ausdruck zu bringen, hat Grisebach allerdings noch nicht gewagt — diesen letzten Schritt hat erst ein Jahrzehnt später Alfred Messel beim Wertheimbau getan. Er beschränkte sich auch hier noch auf die bereits erprobte Zusammenfassung der beiden Untergeschosse durch eine hochgestelzte Bogenarchitektur. Während aber das Faberhaus, trotz aller Kühnheit des Gesamtentwurfs, noch eine gewisse Befangenheit des Architekten gegenüber der historischen Form zeigt, derart, dass in der Fassadenausbildung grundsätzlich die Anwendung von Eisen vermieden wurde und alle tragenden und stützenden Architekturteile, als Pfeiler, Architrave, Gewölbebögen, Konsolen usw. massiv in Werkstein konstruiert sind, tritt bei dem neuen Geschäftsgebäude das Eisen bereits sichtbar als Träger der Deckenkonstruktion in die Erscheinung und wird zugleich in der Front als Schriftträger für die Firmenschilder, auch architektonisch und dekorativ verwertet. (Der ursprüngliche Zustand ist bei Gelegenheit eines späteren Umbaus in wenig verständnisvoller Weise

HANS GRISEBACH, DAS GEBÄUDE FÜR CHEMIE UND OPTIK AUF DER BERLINER GEWERBEAUSSTELLUNG 1896

abgeändert worden.) Auch sonst lässt dieses schöne Bauwerk die Eigenart der Grisebachschen Kunst in hellstem Lichte erscheinen. Die geistreich erfundene Backsteinarchitektur dieses Geschäftshauses, das mit Recht zu den bestgelungenen Arbeiten Grisebachs gezählt wird, und namentlich die schwungvoll gezeichneten beiden Eckgiebel bilden ein Glanzstück architektonischer Detaillierungskunst, die Grisebach mit vollendeter Meisterschaft zu üben wusste und der er hier bei der Gestaltung und Durchbildung des Schmuckwerkes künstlerisch wie technisch neue Wege gewiesen hat. Die Ornamente des Frieses, die Füllungen und Bogenabschlüsse sind nach Entwürfen des Architekten von dem Bildhauer Giesecke, dessen flotte dekorative Begabung sich Grisebach bei fast allen seinen Bauten zu nutzen gemacht hat, frei in Ton modelliert und in einzelnen gebrannten Platten versetzt. Dieser Versuch, die altbewährte Technik der Keramik neu zu beleben, bedeutete für die Baukunst damals eine That. Grisebach griff auf diese Technik, die ein rasches, flottes Modellieren im feuchten Ton erfordert, zurück, weil er hoffte, damit der völlig erstarrten Ornamentkunst die langentbehrten Reize handwerkerlicher Frische zurückgewinnen zu können. Selbst ein fleissiger Sammler alter Drucke — seine Sammlungen bilden heute einen wertvollen Bestandteil der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums — wandte er dem Studium altdeutscher Ornamentstiche den ganzen Eifer des begeisterten Liebhabers zu. Wie weit es ihm für sich gelungen ist, die phantasielosen Reissbrettarabesken seiner Zeit durch ein echtes, lebendig empfundenes Schmuckwerk zu ersetzen, beweisen im übrigen auch die schönen, kunstvollen Schlosser- und Schmiedearbeiten, mit denen er seine Bauten in besonders reichem Masse auszustatten liebte.

Es spricht für den Kunstgehalt der Grisebachschen Bauten, dass sie sich immer wieder mit starken Eigenwert aus der grossen Masse der zeitgenössischen, die gleiche historische Quelle benutzenden



HANS GRISEBACH, WOHNHAUS IN WERNIGERODE

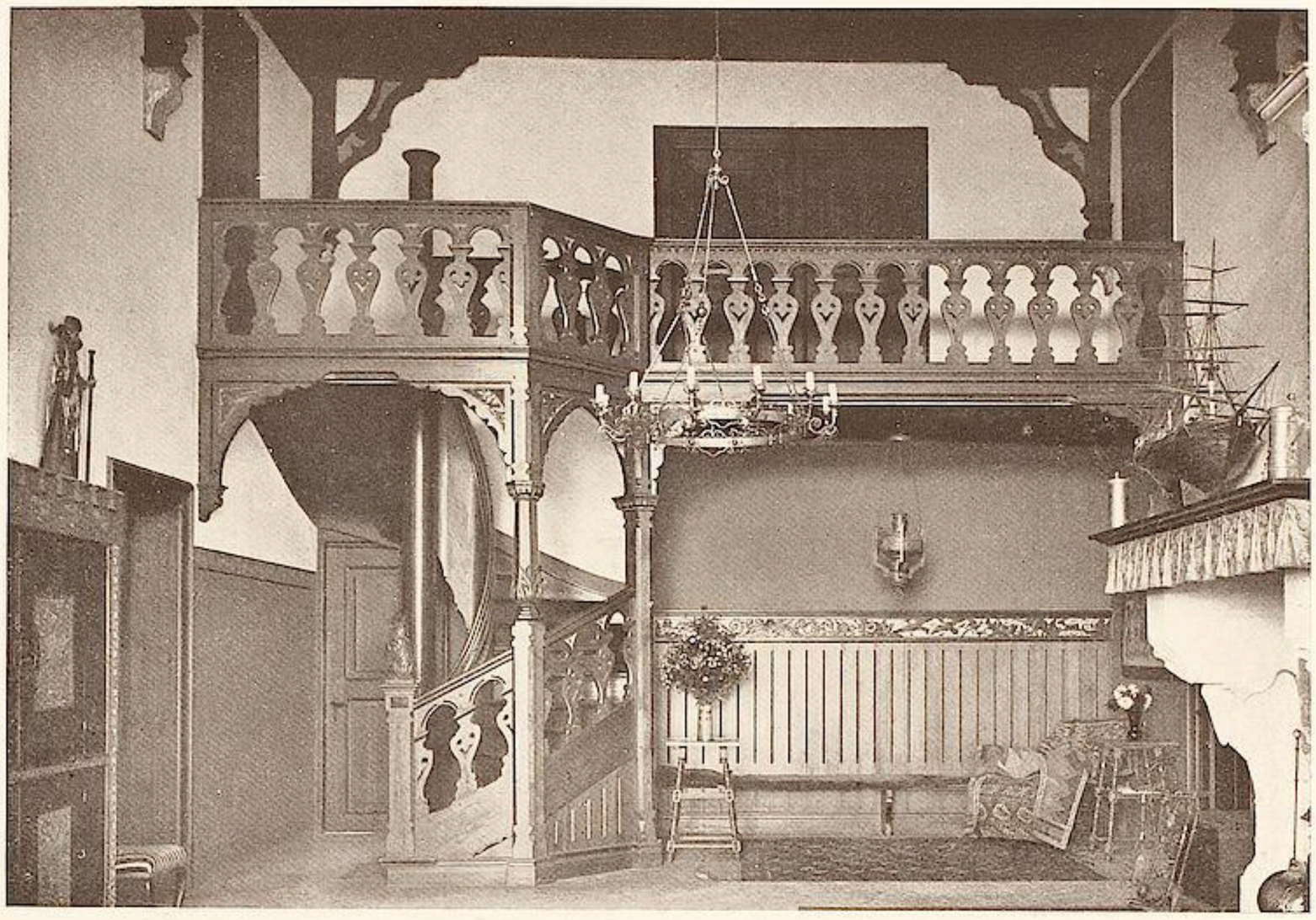
Werke herausheben und durch besondere Originalität die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermögen. So bildet die prachtvoll detaillierte Fassade des Gambrinus-Hauses (jetzt „Zum Rüdesheimer“) in der Friedrichstrasse nicht nur einen wohlthuenden Ruhepunkt in der Flucht laut prunkender Unternehmerarchitekturen, sie hat auch in der loggienartigen Auflösung des obersten Stockwerkes ein eigenartiges und einprägsames Merkmal erhalten, das sich so leicht nicht wieder vergisst. Und das Bierhaus „Kronprinzenzelt“ im Thiergarten hat mit dem breiten Masswerkfenster der grosszügigen Giebelfassade ein wirkungsvolles Motiv erhalten, das einen ganzen Stadtteil zum architektonischen Wahrzeichen geworden ist. Im übrigen bekundet dieses schöne Gebäude in der Leichtigkeit und Grosszügigkeit, mit der der Saalbau, die Glashallen und vorgelagerten Terrassen zu einer eindrucksvollen, malerischen Baugruppe verbunden sind, jene schmissige Eleganz, die für eine glückliche Lösung solcher Aufgaben der dekorativen Architektur unentbehrlich ist.

Weniger frei in der Auffassung der historischen Überlieferung und stärker im Banne der akademischen Regel zeigt sich der Architekt in der Fassadengestaltung zweier Geschäftsbauten, die Anfang der neunziger Jahre Unter den Linden erbaut wurden (Nr. 12 und Nr. 16). Vielleicht erklärt sich in diesem Fall die stärkere Zurückhaltung aus einer allzu ängstlichen Rücksicht auf die als geschichtlich empfundene Umgebung und aus jener inneren Befangenheit, in die sich der in strenger Ehrfurcht vor allem Historischen Erzogene versetzt fühlen mochte, als er der ehrwürdigen altpreussischen Via triumphalis einen neuen Akzent einfügen sollte. Die ihm eigene Selbständigkeit der Formauffassung und -gestaltung beweist Grisebach dagegen wieder mit der Lösung, die er für jene wenig dankbare Aufgabe gefunden hat, die das grossstädtische Miethaus dem Architekten stellt und die beim Hause Reimarus in der Hardenbergstrasse überdies noch durch den geforderten Einbau von Ateliers in den oberen Geschossen wesentlich erschwert war. Bei der Fassadenausbildung dieses Hauses wurden die

HANS GRISEBACH, SOMMERHAUS AM TIMMENDORFER STRAND

Einbauversuche mit dem Ziegel- und Terrakottenbau, die bei dem Geschäftsgebäude in der Leipziger Strasse zu einem vollen Erfolge geführt hatten, wieder aufgenommen und in neuartiger Weise fortgesetzt. Anregungen folgend, wie sie jene, namentlich in der Mark Brandenburg verbreitete Abart des mittelalterlichen Backsteinbaues bietet, die mit geputzten Flächen eine reiche Blendnischenarchitektur bildet, ist hier eine Verbindung von Ziegel- und Putzbau angestrebt, die in freier Verwendung der geschichtlichen Überlieferung den Backstein als Träger des architektonischen Gerüsts benutzt, während der Putz zur Deckung der Flächen dient. Mit Hilfe dieser Technik war nicht nur ein wirksames Mittel gewonnen, die Hauptlinien der Zeichnung so stark zu unterstreichen, wie es das architektonische Gewissen forderte, es liessen sich damit auch kräftige farbige Wirkungen erzielen, ein Vorzug, der in weiterer Folge dann auch dem gesamten Strassenbild zu statten kam, das damit eine erwünschte Bereicherung und Belebung erfuhr. Eine ähnliche Bauart zeigt übrigens auch ein zweites Miethaus des Architekten an der Ecke der Potsdamer- und Winterfeldtstrasse.

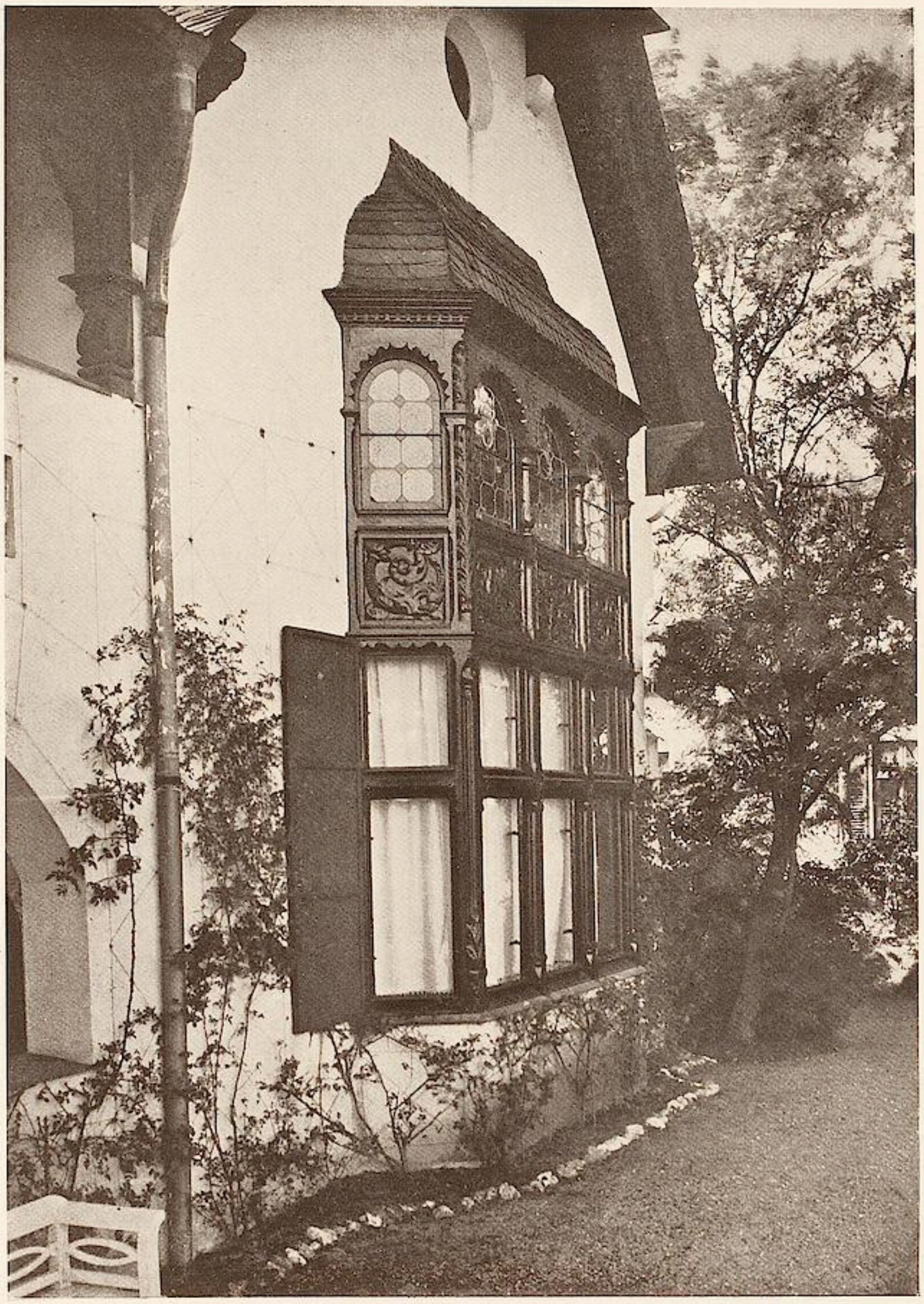
Es hat der liebenswürdigen Begabung Grisebachs an tatkräftiger Förderung nicht gefehlt und er hat in einer mehr und mehr sich ausdehnenden Praxis auch jene Anerkennung gefunden, die das höchste Glück des Baukünstlers und den schönsten Lohn seiner Arbeit bedeutet. Sein Ruf war weit über die Grenzen seines Wohnsitzes hinausgedrungen, und es sind ihm vielfach auch aus der Provinz, ja selbst aus dem Ausland zahlreiche grosse Bauaufträge zugeflossen. Er hat in Livland ein grosses Schloss gebaut, in Halberstadt ist das Kreishaus und in Reichenberg in Böhmen das Gewerbemuseum nach seinen Plänen errichtet; in Gießen, in Frankfurt a. M. und an anderen Orten stehen Kirchen, die von ihm entworfen sind und deren Ausführung ihm auf Grund preisgekrönter Wettbewerbsarbeiten übertragen wurde. Den grössten und künstlerisch bedeutendsten Bestandteil seines Lebenswerkes — das, wenn man bedenkt, dass Grisebach nur 56 Jahre alt geworden ist, ein ausserordentlich umfangreiches



HANS GRISEBACH, HALLE DES SOMMERHAUSES GRISEBACH AM TIMMENDORFER STRAND

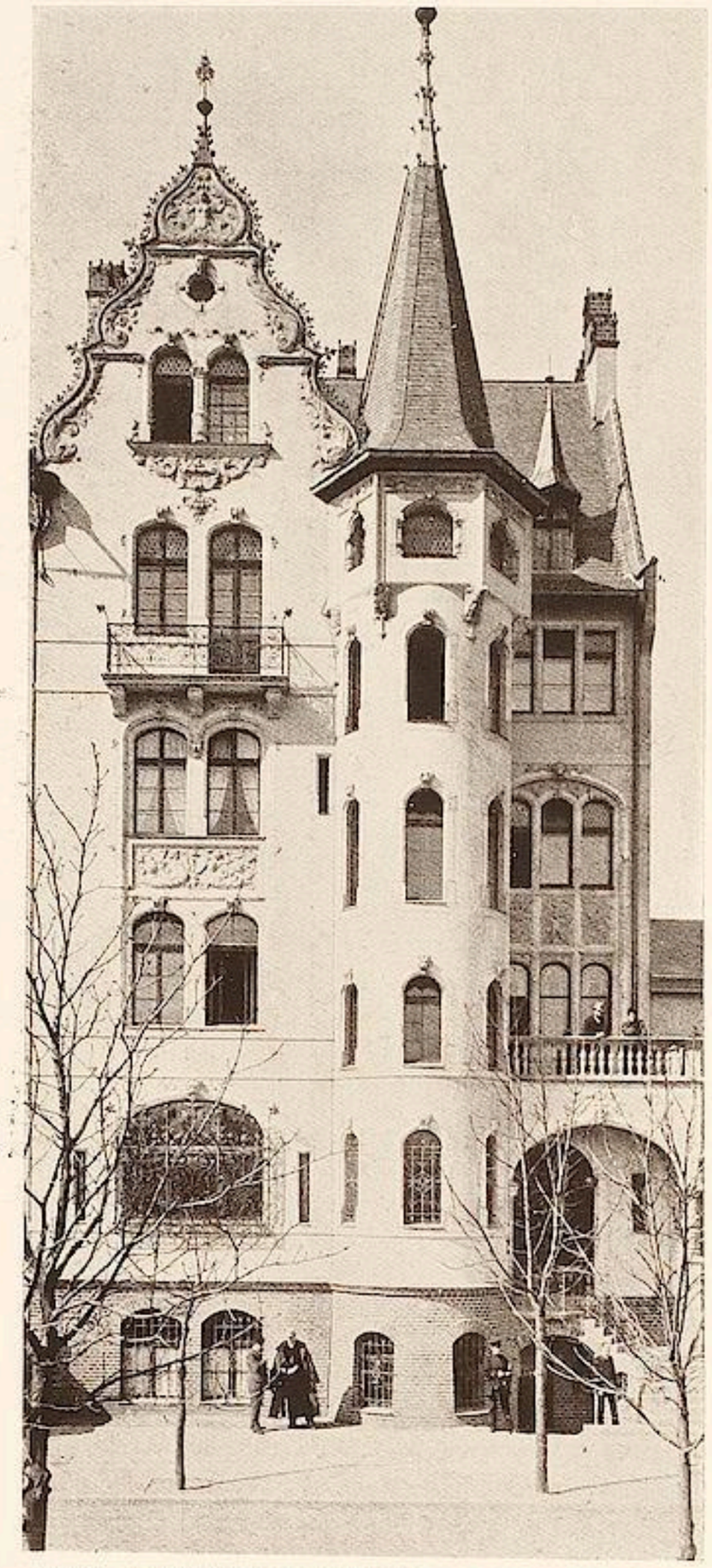
genannt werden darf — bildet die stattliche Reihe grosser und kleiner Land- und Wohnhäuser, die von ihm geplant und ausgeführt wurden. An den Aufgaben des Wohnhausbaues konnten sich die angeborenen Eigenschaften Grisebachs, sein gebildeter Geschmack, seine Freude am Arrangement und seine fast weibliche Empfindsamkeit in glücklichster Weise entfalten. Hier war er ganz in seinem Element; mit den vielfältigen Bedürfnissen einer hochentwickelten Lebenskultur durch angeborene Neigung sowohl, wie durch Erziehung aufs innigste vertraut schuf er in seinen Wohnräumen ein architektonisches Milieu voller Behaglichkeit und Wohnlichkeit, das nicht, wie es bei den Raumschöpfungen moderner Kunstgewerbler meist der Fall zu sein pflegt, so anspruchsvoll als Eigenwert auftritt, dass man kaum einen Stuhl verrücken kann, ohne die Raumidee zu vernichten, sondern das bei aller Sorgsamkeit der künstlerischen Durchbildung den persönlichen Neigungen des Bauherrn doch volle Bewegungsfreiheit lässt. Mit sicherem Geschick wusste Grisebach seine Innenräume zu meistern und intim und wohnlich zu gestalten. Er verschmähte den falschen Prunk billiger Surrogate, wie er zu seiner Zeit beliebt war; angeklebte Stuckornamente und gemalter Marmor waren ihm innerst zuwider. Dagegen liebte er eine gediegene handwerkliche Arbeit, und eine schöne Holzschnitzerei und ein frei angetragenes Putzornament verstand er vortrefflich zur Ausschmückung seiner Räume zu nützen. In diesem Betracht dürfen die Diele seines eigenen Hauses in Berlin, sowie die Halle seines Sommerhauses am Timmendorfer Strand als Meisterstücke seiner Dekorationskunst gelten. Dieses entzückende, hinter dem Grün von Büschen und Bäumen versteckte Sommerhaus war es übrigens, das Alfred Lichtwarck zu dem Ausspruch veranlasste, Grisebach wäre der Mann gewesen, den Typus des deutschen Landhauses hinzustellen, soweit er damals schon bestimmt werden konnte und soweit überhaupt ein Architekt die fehlenden Wirkungen einer festen Wohnsitte zu ersetzen vermag.

Die äussere Erscheinung dieser Bauten mutet in ihrem historischen Gewande heute vielfach fremd, um nicht zu sagen altmodisch an. Indessen vermögen sie, trotz solcher Bedingtheit, durch die Anmut ihrer Gruppierung, durch die gefällige Verteilung der Massen und vor allem auch durch ihre geistreiche Detaillierung eine starke und unmittelbare Wirkung auf das Auge auszuüben. Auch tönt überall aus dem Gesamtaufbau der feine Klangreiz einer wohllautenden Verhältnismusik. Dass



HANS GRISEBACH, HALLENFENSTER DES SOMMERHAUSES GRISEBACH AM TIMMENDORFER STRAND

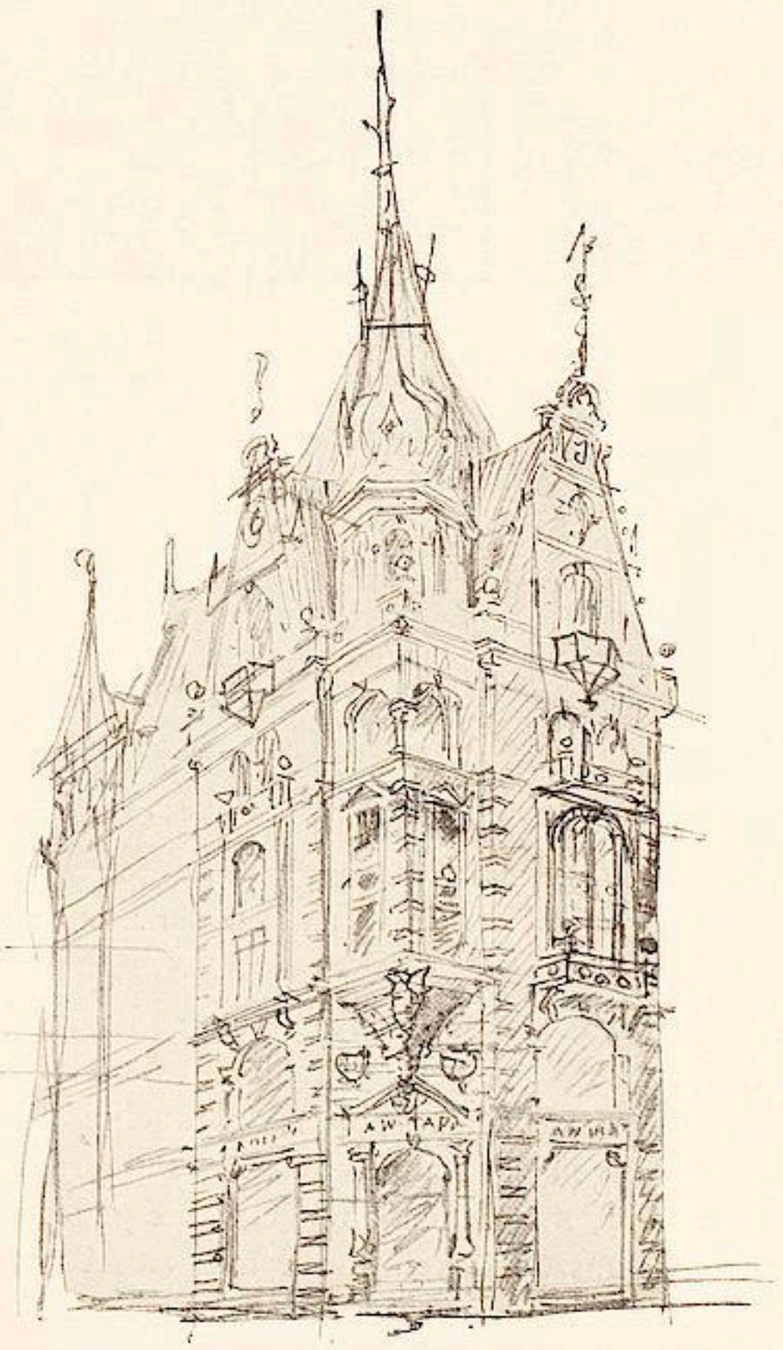
Grisebach im übrigen Grösseres gelungen ist, als den besten unter seinen Zeit- und Fachgenossen, dass er die historischen Formen, die er gebrauchte, nicht nur zum Klingen zu bringen wusste, sondern dass er es verstand, mit ihnen auch etwas Eigenes und sogar Neues auszudrücken, dafür mag zum Beweise schliesslich noch auf das interessante Gebäude hingewiesen werden, das er auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896 für die chemische und optische Industrie errichtet hatte. Für den Entwurf ist ein uralter, unendlich oft gebrauchter Baugedanke benutzt worden: das Motiv der Basilika mit überhöhtem Mittelschiff und halbrundem Chorhaupt. Und was hat Grisebach aus diesem Motiv zu machen gewusst! Es ist unter seiner Künstlerhand ein durchaus neues und selbständiges Gebilde daraus entstanden, das mit der Fülle seiner phantasievollen Einzelheiten, mit dem breiten, nach Art der



HANS GRISEBACH, WOHNHAUS GRISEBACH BERLIN, FASANENSTRASSE

welschen Haube geschweiften Dach, den mächtigen, hoch in das Dach einschneidenden Fenstern und den gedrungenen, von luftigen Baldachinen gekrönten Türmen ein prächtiges Schaustück seiner reichen Erfindungsgabe geworden ist. Auch das erste Ausstellungsgebäude der Berliner Sezession, jenes vergnügliche Bauwerk mit dem grossen Portal und den grün angestrichenen Dächern, das einst im Garten des Theaters des Westens stand und dank seiner Eigenart vielen Berlinern noch erinnerlich sein wird, war nach einem Entwurf von Grisebach ausgeführt.

Mit solchen originellen und geistsprühenden Kunstschöpfungen aber steht Hans Grisebach in der talentarmen Baukunst der letzten Jahrzehnte fast vereinzelt da. In der jüngeren Berliner Bauschule hat er eigentlich nur einen Geistes- und Gesinnungsverwandten gehabt: Alfred Messel. Auch dieser Architekt arbeitete wie Grisebach in historischen Formen; aber auch ihm waren sie nicht, wie den meisten seiner Zeitgenossen, Selbstzweck, sondern nur Mittel zu dem klar bewussten Zweck, eigene Gedanken damit auszudrücken. Ein gewisser Einfluss der Grisebachschen Kunst ist übrigens in Messels Frühwerken zweifellos nachzuweisen: seine Wohnhäuser im Hansaviertel und seine Miethausgruppe am Kurfürstendamm stehen stark unter dem Eindruck Grisebachscher Bauten und bewegen sich ganz in ihrer Formen- und Anschauungswelt. Wo aber Messel schon an eine künstlerische Tradition anknüpfen konnte, war Grisebach zu seiner Zeit noch ganz auf sich selbst gestellt. Dass es so ist, erhöht nur den Wert seiner persönlichen Leistung. Diese Leistung bedeute ein Lebenswerk, das im besten



HANS GRISEBACH, ENTWURFSSKIZZE ZUM FABERHAUS, BERLIN. 1881

HANS GRISEBACH, WOHNHAUS IN BRESLAU

Sinne interessant ist, und das trotz vieler Bedingtheiten stets zu fesseln vermag, weil durch die dichten Wolken, mit denen eine falsche Kunstauffassung die Zeit umdüsterte, immer wieder der helle Strahl einer echten ursprünglichen Begabung bricht. Und es spricht sehr stark für den bleibenden Wert dieses Werkes, dass es selbst heute, wo jenes dunkle Gewölk falscher Kunstmeinungen längst durch die reinigende Wirkung heftiger Gewitter gelichtet ist, nichts von seiner jugendlichen Frische verloren hat, ja dass es neben den kühlen, verstandesmässigen Leistungen des modernen Neupalladionismus reicher an eigentlich künstlerischem Gehalt, an Tiefe der Empfindung, an Kraft der Erfindung und an Fülle des Geistes, erscheint. Wo sich hier in einer strengen Korrektheit und bewusster Betonung des Gesetzmässigen die Wirkung eines neuen, sorgfältig beobachteten Kunstprinzips kundgiebt, deutet das Leichte und Selbstverständliche in der Kunst Grisebachs auf die Arbeitsweise eines frei und unbekümmert um alle Prinzipien schaffenden Talents. In ihm war jene glückliche Mischung von Geist und Phlegma, die eine besondere Gnade der künstlerischen Begabung ist. Heute ist nicht nur der Geist verflogen, auch das glückliche Phlegma ist leider zum Teufel. Heute haben wir an seiner Statt die eifernde Unduldsamkeit eines Prinzips gesetzt, das unablässig über der Erfüllung des Gesetzes wacht und das der Baukunst mit dem ewig Richtigen auch das endlos Langweilige gebracht hat.

HANS GRISEBACH, DAS KRONPRINZENZELT, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

WINTERTHUR

Die Stadt Winterthur in der Schweiz hat sich ein neues Museum gebaut, das am 2. Januar mit einem Festakt eröffnet worden ist. Über das Haus und die Sammlung werden wir noch berichten. Heute teilen wir die Rede mit, die Heinrich Wölfflin bei der Abendveranstaltung des Winterthurer Kunstvereins gehalten hat, wie sie der Referent der „Neuen Züricher Zeitung" aufgezeichnet hat. Denn die allgemeinen Bemerkungen, die diese Ansprache enthält, interessieren weit über den unmittelbaren Anlass heraus.

„Jeder ist heute beschenkt worden, jedem öffnet der Museumsbau seine Pforten. Die Physiognomie Winterthurs wird eine neue, und der Name Winterthur muss künftig anders ausgesprochen werden. Um eine Familienangelegenheit gewissermassen handelt es sich bei dieser Museumseröffnung, nicht um eine blosse Staatsaktion, wie dies etwa bei der Eröffnung eines Weltmuseums der Fall ist, das ein grosser Staat aus Pflichten der Kulturrepräsentation errichtet. Die Bevölkerung einer solchen kleinen gewachsenen Stadt wie Winterthur, deren Siedelungsjahresringe man noch so deutlich verfolgen kann, stellt trotz den mancherlei fremden Elementen doch einen lebendigen Organismus dar, wo man sich gegenseitig kennt, wo die Häuser ihre Geschichte haben. Da ist man versucht, sich gewisse Vorstellungen zu machen, wie die Kunst und ein Museum in einer solchen Stadt aussehen müssten. Man könnte sich denken, dass da jede Stunde des Tages ihre künstlerischen Reflex erhalten hätte, dass die Poesie der Stube, der Gasse, das Lied der Maschinen und Fabriken, die Jahreszeiten, die Natur ihre Schilderung durch die Kunst finden würde. Eine solche Kunst wäre nicht etwa eine Utopie. Das Holland des siebzehnten Jahrhunderts, das Zeitalter Rembrandts

HANS GRISEBACH, KAMIN IN DER HALLE DES SOMMERHAUSES
GRISEBACH AM TIMMENDORFER STRAND

hat eine solche Kunst besessen. Dort gab es nichts im Leben, dem die Kunst nicht Form und Farbe geliehen hätte. Wenn die Winterthurer Kunstsammlung dieser Vorstellung nicht entspricht, so ist das natürlich kein Vorwurf; denn es giebt kein Museum, das so aussieht, wie ein holländisches Museum hätte aussehen können, wenn es damals schon solche Museen gegeben hätte. Lichtwark, der zu früh Verstorbene, hat etwas Derartiges für Hamburg geplant. Er hat Künstler herbeigerufen, welche den Hamburgern zeigen sollten, wie ihre Stadt, der Hafen, das Kollegium der Kaufherren in der Darstellung bedeutender Künstler sich ausnehmen. Es ist die Ungunst der Zeiten, die verbietet, dass Museen diese natürliche Gestalt haben können. Der Einwand, der gegen ein solches Museum etwa erhoben werden möchte, dass auf diese Weise der Umkreis der Kunst beschränkt würde, ist nicht stichhaltig. Auch in jenem Holland des siebzehnten Jahrhunderts ist nie von einer Heimatkunst gesprochen worden, hinter welchem Wort sich nur zu leicht eine enge Philistrosität verbergen kann, sondern man hat der Phantasie ihren freien Lauf gelassen; aber das Übergreifen der Kunst auf die jenseits der Sichtbarkeit liegenden Gebiete war von Anfang an gebunden an die vollkommene Beherrschung des Wirklichen; diese war auch für einen Rembrandt der Ausgangspunkt seines Schaffens.

Mehr aber als die Traditionslosigkeit des Stofflichen muss heute das Unzusammenhängende der einzelnen Stile den Beschauer verblüffen und verwirren. Auch das soll nicht als Vorwurf gesagt sein; im Gegenteil: das Museum wird um so besser sein, je mehr es Einblick gewährt in die heterogenen Strömungen in der Kunst der Gegenwart. Wir haben keine einheitliche Sehform. Die bedeutendsten Künstler sprechen sich gegenseitig eine kühle Hochachtung aus, aber im Innern sagen sie sich: ich begreife nicht, wie der so malen, so skulpieren kann. Ein Liebermann muss einen Thoma oder Stuck als absolute Gegenpole ablehnen; ein Hildebrand kann an einem Rodin das ausserordentlich feine Gefühl für die Form anerkennen, aber in den höhern Fragen der künstlerischen Gestaltung findet er den Franzosen einfach kindisch. Was soll man unter diesen Umständen vollends von dem Publikum erwarten? Ein Museum wird daher nur löblich handeln, wenn es allen etwas bietet. Aber es wird gut sein, wenn ein leitendes und erklärendes Wort dazu kommt, nicht im Sinne des

Kritisierens, sondern im Sinn jener weitherzigen Erziehung, welche jedem Künstler von seinem Standpunkt aus Gerechtigkeit angedeihen zu lassen versucht.

Der Anton Graff-Saal in diesem neuen Kunstmuseum bildet schon deshalb eine Erholung, weil hier Mensch und Stil unmittelbar und selbstverständlich zusammenfallen. Das war noch jene glückliche Zeit, wo der Künstler nicht wählen konnte zwischen verschiedenen Möglichkeiten; wo es noch ein europäisches Auge gab; wo der Künstler dieselben Begriffe bei den Beschauern voraussetzen konnte; wo noch ein Stil herrschte, von dem wir sofort bis in alle Nervenendigungen spüren, dass es der Stil der von dem Künstler dargestellten Menschen war. Ein Kabinett von solcher Geschlossenheit der Kunst wird daher unter allen Umständen, ob der Künstler nun mehr oder weniger gross war, eine Erholung bedeuten. Auch die Maler des biedermeierlichen Winterthur hatten noch die feste Schule der klassizistischen Linie; auch hier fühlen wir noch die sichere Richtung. Dann aber, je mehr man sich der Gegenwart nähert, gehen die Strömungen um so mehr auseinander, und die Kunst unserer Tage wirkt eigentlich zerklüftet.

Geht man den Schwierigkeiten des Verständnisses etwas nach, so müsste man vor allem den verderblichen Einfluss der Forderung einer Naturwahrheit zu bekämpfen suchen, die jedermann als festen Massstab glaubt mitbringen zu dürfen bei Beurteilung eines Kunstwerkes. Die Natur ist etwas Unendliches, das auf sehr verschiedene Art gefasst, aber nie erschöpft werden kann. Mit dem Illusionismus kann ein kultiviertes Auge nichts anfangen. Die Augenbildung ist eine sehr verschiedene. Der Künstler, der sein Künstlertum daher ableitet, dass er mit besonders sensiblen Augen der Wirklichkeit gegenübersteht, hat da natürlich den Vorsprung vor uns Dilettanten, und wir müssen uns entschliessen, ihm hier entgegenzukommen und nicht die Kunst durch die Natur sehen zu wollen, die wir mitbringen, sondern die Natur durch die Kunst zu sehen suchen, wie sie uns in einzelnen Bildern zum Studium angeboten wird. Bild und Wirklichkeit können nie einander aufgehen; die Wirklichkeit ist immer etwas absolut anderes als jede Bildgestaltung. Oft kann mit völlig naturfremden Mitteln ein Eindruck hervorgerufen werden, der als Wahrheit, als Essenz des Wirklichen empfunden wird. Was man aber als Essenz empfindet, ist sehr verschieden. Im Grunde giebt es keinen andern Massstab als den Grad der Lebendigkeit, der Lebendigkeit des gut und stark gesehenen Bildes. Das gute Bild, hat ein Künstler einmal gesagt, muss auf den Beschauer so stark wirken, als ob er plötzlich von hinten an der Schulter gepackt würde. Durch lange Selbsterziehung will diese Stärke des Eindrucks erworben werden.

Ein anderer Einwand lautet: die Kunst müsse das Schöne darstellen. Gewiss. Wo sollte sonst das formal Schöne untergebracht werden, wenn nicht in der bildenden Kunst? Aber es ist ein Sonderfall, dass die schön gestaltete menschliche Figur von der Kunst aufgenommen wird, und diese Schönheit ist eigentlich etwas von stofflicher Art, und nur zum geringen Teil das Verdienst des Künstlers. Es giebt neben der plastischen Schönheit auch eine Schönheit unplastischer Art; man braucht nur an Rembrandt zu erinnern; die unendliche Schönheit Rembrandts liegt da, wo andere sie nicht suchten, in Elementen der Farbe, des Lichtes. Allgemein kann man sagen: nicht das einzelne Stück im Bilde soll schön sein, sondern das Bild soll schön sein, als ein Ganzes, das die letzte Eigenschaft bildnerischer Schönheit hat; als etwas, was in sich ruht, eine durch und durch künstlerisch bedingte Welt.

Ein weiterer Einwand pflegt zu lauten: die Kunst, wenn sie wahre Kunst ist, hat immer im Sinne der Erhebung gewirkt. Auch das können wir ruhig zugestehen. Gewiss: die Kunst soll erheben. Allein die Erhebung besteht nicht darin, dass Menschen dargestellt sind, die erhabene Gefühle haben, sondern darin, dass Menschen oder was sonst es sei so gross dargestellt sind, in einem so grossen Sinne, dass der Beschauer gar nicht mehr die Möglichkeit hat, klein zu denken; dass er über sich selbst hinausgehoben wird durch die klare Anschauung, das Zusammenfassende, den Geist des Künstlers. Auf den Gegenstand, der dargestellt ist, kommt es wirklich nicht so viel an. Auch ein einfaches Stilleben kann zum vollkommenen Ausdruck der Grösse des Schöpfers werden. Form und Farbe können eine so bedeutende Anschauung zeigen, dass der Beschauer auf ganz andere Gedanken kommt, ohne dass er es merkt. Es ist keine Entwertung des Malers, wenn von seinen Bildern Wirkungen auf den Betrachtenden ausgehen, die dessen spezifische Tendenzen frei machen. Dass ein Künstler fähig ist, ideale Empfindungen zu haben, nützt ihm für seine Kunst gar nichts, wenn er nicht von vornherein die grosse Augenbegabung mitbringt. Diese Augenbegabung wird aber nie ohne Rückwirkung auf den Menschen, der ihr Träger ist, bleiben können. Wenn auch der Begriff des edlen Menschen für den Künstler nicht das Zutreffendste giebt, so wird es nie einen grossen Künstler gegeben haben, von dem man nicht sagen könnte, er habe die Dinge in jeder Beziehung gross zu sehen vermocht. Dem Artistentum von heute gegenüber ist die Lehre der Kunstgeschichte geltend zu machen, dass die wirklich grossen Künstler in allen Perioden doch Leute gewesen sind, die mit dem völligen Bildungsinhalt ihrer Zeit gesättigt waren. Sie waren durchströmt von den lebendigsten Strömungen ihrer Zeit. Die blosse Atelierkunst, das Sektentum in der Kunst hat nie eine lange Lebensdauer gehabt.

In einer Ansprache bei der Eröffnung des Winterthurer Museums ist dieses mit einer Art geistiger Suppenanstalt verglichen worden. Dieser scheinbar triviale Ausdruck hat seine Richtigkeit: eine Suppenanstalt, nicht eine Konditorei soll ein Kunstmuseum sein, ein Ort, wo etwas Nahrhaftes geboten wird, nicht bloss Leckereien

und Delikatessen. Die Kunst, die wirklich eine Museumskunst ist, muss den Körper völlig durchdringen. Hans v. Marées hat einmal gesagt: Was hat die Kunst für eine andere Aufgabe als die, die Freude und den Genuss des Bestehenden bei den Mitlebenden zu wecken und zu steigern? In diesem Sinn muss ein Kunsttempel, wenn er wirklich ein Volksbildungshaus sein will, verstanden werden. Dass man dabei am sichersten fährt, wenn man aus der Gegenwart die stärksten seherischen Begabungen ohne Einseitigkeit, weitherzig sprechen lässt, das erscheint als selbstverständlich. Dass aber der Winterthurer Kunstverein dieses Ziel nicht nur kennt, sondern mit so grosser Energie verfolgt, darin liegt die Garantie seiner Zukunft, die Garantie der Erfüllung der vielen Wünsche, die ihm an diesem Einweihungstag des Museums entgegengebracht worden sind."

HANS GRISEBACH, DIELE DES HAUSES GRISEBACH, BERLIN, FASANENSTRASSE

BERLIN

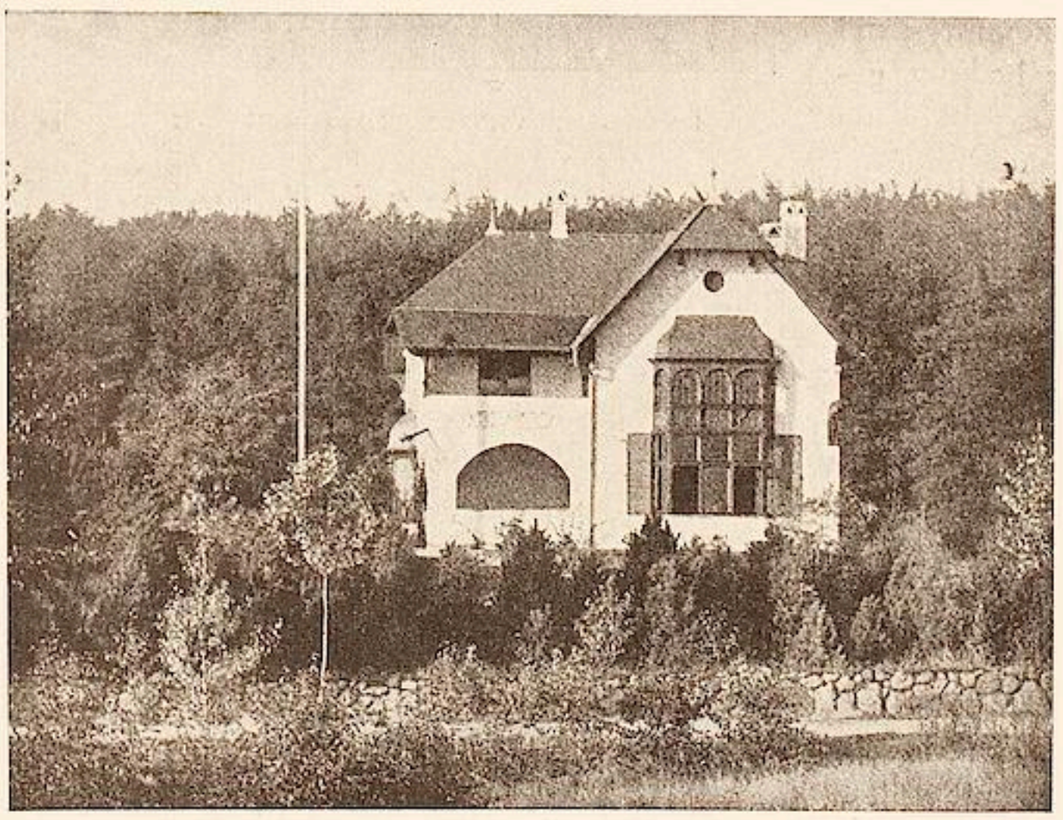
Der Ausstellung österreichischer Kunst unter dem Namen „Wiener Kunstschau" in den neuen Räumen der *Berliner Sezession* mag die gute Absicht zugrunde liegen, das militärische und politische Bündnis mit Österreich auch als ein natürliches Kulturbündnis zu erweisen. Soweit die bildende Kunst in Frage kommt, kann dieser Beweis aber nur bedingt geführt werden. Der beste Wille kann sich nicht der Thatsache verschliessen, dass aus den Malerateliers Wiens nicht viele geistige Fäden in die Berlins fuhren. Wenn schon ein gewisser Widerstreit zwischen dem Geist der Malerei in München und Berlin unläugbar ist, so tritt der Gegensatz schärfer noch zwischen Wien und Berlin zu Tage — wenigstens seit der Zeit, dass die bürgerliche Malerei ihr europäisches Gesicht, ihr internationales Nazarenergesicht eingebüsst hat. Waldmüller, Pettenkofen und ihre Genossen waren, bei allem österreichischen Partikularismus, bei allen Provinzialismen ihrer Malweise, mehr allgemein europäisch verständlich, als es die Weltgeltung beanspruchende Malerei Klimts, zum Beispiel, ist. Heute will die Malerei in Österreich — oder, was nahezu dasselbe ist: in Wien — etwas ganz anderes als in Berlin. Unsere Auffassung steht der der Skandinavier, der Holländer, der Franzosen näher. Man möchte sagen, es fehle der Wiener Malerei – im ganz undogmatischen, übersetzten Sinne ist es gemeint – der Protestantengeist. Das will sagen: der Geist des Ergründens. Die norddeutsche Malerei will die Erscheinung deuten, sie will das von den Dingen malen, was der Erkenntnis, was der Sehnsucht nach dem Wesenhaften wichtig ist; die österreichische Malerei ist mehr ein Spiel, sie begnügt sich der Erscheinung das abzugewinnen, was einen Reiz ausübt, was sich an die naive Sinnlichkeit wendet. In Wien ist das vornehmste Gebot der Malerei, dass sie schmücke; in Berlin, dass sie etwas bedeute und offenbare. Diese verschiedenen Ziele aber weisen auf zwei Welten, die nicht viel miteinander zu thun haben. Die norddeutsche Malerei ist männlich; sie ist es fast zu sehr, darum ist sie ehrgeizig und unliebenswürdig; die Wiener Malerei ist ganz weiblich, sie ist charmant, aber

unschöpferisch. Sie steht, durch die Bevorzugung des dekorativen Elements, dem Kunstgewerbe nie sehr fern; sie erscheint wie eine Vergeistigung der Wiener Lebenseleganz, sie behält immer einen Zug von mondäner Lust am Toilettenhaften. Die Wiener Malerei ist nicht nur weiblich, sie ist vielmehr damenhaft; sie lebt vom Überflüssigen. Daher kommt es denn, dass sie nicht eigentlich lebendig bildend ist. Die geistigen Impulse sind künstlich hineingetragen. Und das um so tendenzvoller, je peinlicher der Mangel empfunden wird. Der Schmuckinstinkt spielt, um sich selbst zu täuschen, mit halb literarischen Ideen, mit scheinbar tiefsinnigen, sexuell oft gewürzten Beziehungen, mit einer künstlerisch nicht erlebten Lebensmystik. Alles was von Weltanschauungskämpfen und -krämpfen sichtbar wird, alles Impressionistische und Expressionistische, ist in Wahrheit nur Abglanz. Es ist ohne viel Nötigung da, als eine artistisch geistreich zurechtgemachte Zeitmode. Diese ganze Malerei ist nicht natürlich aufgewachsen in der Freiheit, im Plein-air des Kampfes ums Dasein; sie hat den geschmückten, wohl temperierten Innenraum niemals recht verlassen. In jedem Wiener Maler ist ein Tropfen vom Blute Makarts, in jedem zuckt der Geist des Karnevals. Der Romantik des Ausstattungshaften erliegen sie alle, ob sie nun im Sinne Klimts, Kokoschkas oder Faistauers malen. Irgendwie bringen sie alle dem Kostümhaften, dem Rausch der Oberflächenreize ihren Tribut dar. Man merkt es dieser zarten und oft zärtlichen Kunst an, dass sie in einem Punkte schon den Orient berührt. Sie hat, in allen ihren Teilen, etwas von dem Flächenhaften, von der Farbenornamentik des orientalischen Teppichs.

Das alles lässt diese Malerei dem Norddeutschen, der seine harte Eigenart zum Europäischen erweitern möchte, nicht eben sehr wesentlich erscheinen. In der grossen Diskussion über moderne Malerei hat der Wiener nichts Entscheidendes zu sagen. Es liegt ihm einmal nicht, seine Eigenart glänzt auf anderen Gebieten. Darum konnte die „Wiener Kunstschau“ auch jetzt ein besonderes Interesse nicht erwecken. Klimt, der ein sympathischer österreichischer Larsson sein könnte, überzeugt auch jetzt nicht mit einer Stilartistik, die frühchristlich tiefsinnig sein möchte und die immer doch in der Nähe der „Wiener Werkstätten“ bleibt. Und die auf seinen Spuren gehen, vor allem Egon Schiele mit seiner gewaltsam mystischen Formen- und Farbenlyrik, mühen sich um eine „Monumentalität“, die wie ein jüngferlich lispelndes Hodlertum anmutet. Da ist einem die nicht kachierte Hodlernote Koloman Mosers schon lieber. Kokoschka zeigte sich wieder, in ewiger Wandlung begriffen, im vollen Glanz seines Talents. Doch wird man auch jetzt der Begabtheit nicht froh. Er hat starke Eindrücke, ihm schwebt etwas Wesentliches vor; aber er kann nur von ferne daran rühren. Ohne ins Zentrum zu gelangen. Anton Faistauer hat auch starke Empfindungen, aber so, wie die Frauen an die Wahrheit rühren. Er äussert sie etwa wie ein Schuch, dem die Leiblsche Zucht fehlt. Wie denn überhaupt keiner dieser Maler die Kultur der Ölfarbentechnik recht hat. Carl Moll, der sich im Sinne der Impressionisten darum bemüht hat, und der unter den Jüngeren wie aus einer anderen Generation stammend wirkt, ist über den guten Willen nicht weit hinausgekommen. Etwas mehr sagen die Zeichnungen. Vor allem die im Sinne Rodins zart umschriebenen, eine etwas peinliche Erotik zur Schau tragenden Aktzeichnungen Klimts.

Am Ende verlässt man diese Ausstellung österreichischer Kunst, wieviel deutsch-böhmische Virtuosität dort auch blenden mag, nicht mit dem Gefühl nahrhafte Speise genossen zu haben. In allen ihren Teilen hat diese Malerei vielmehr etwas von geistigem Konfekt. Ein innigeres Verhältnis zu ihr findet wohl nur der moderne Kunstgewerbler. Er kann mit ihrer Hilfe sich selber beweisen, das Kunstgewerbe sei gleichen Ranges mit der freien Kunst.

Karl Scheffler



HANS GRISEBACH, SOMMERHAUS GRISEBACH AM TIMMENDORFER STRAND

FRANKFURT AM MAIN

Im *Kunstverein* ist zu Ehren des siebenzigsten Geburtstags Wilhelm Steinhausens eine Ausstellung von Werken dieses stillen und in einigen Zügen sehr feinen Künstlers veranstaltet worden. Der Katalog wird eingeleitet durch einige Worte Steinhausens, die eine vornehme Menschlichkeit ahnen lassen.

M. KLAUER, GROSSHERZOG CARL AUGUST. TERRAKOTTA UM 1775
SAMMLUNG KIPPENBERG

NEUE BÜCHER

DIE SAMMLUNG KIPPENBERG

Nicht nur als Besitz eines Privatmannes behauptet die in Verehrung eines Einzigen, Goethes, geschaffene Sammlung Kippenberg in Leipzig eine eigenartige Stellung, die durch die Anerkennung des Sammelfleisses und der in kluger Beschränkung durchgeführten Einseitigkeit nichts besässe als einen mit anderen geteilten Vorzug. Ihren sehr bedeutungsvollen Rang, der sie erhebt zu einer nicht mehr mit litterarhistorischem Endzweck, sondern in Verbindung mit kulturellen, allgemeinen, nationalen Begriffen abzuschätzenden und vorbildlichen Wichtigkeit, darf sie als Sammlung „pro se" vollauf beanspruchen. Hier ist in ganz einziger Weise der Versuch gelungen, das Gesamtwirken der gewaltigen Persönlichkeit in ihrer vom Nächsten und Kleinsten zum Höchsten und Grössten hinübergewendeten Arbeits- und Interessenatmosphäre, inmitten ihrer engeren und weiteren Umgebung als ein Ganzes aufzuzeigen. Ein Persönliches dient, diesen Rang noch zu erhöhen: zum erstenmal war es darauf abgesehen, einem in seinen einzelnen Teilen schon bestimmten und hier eben mit mehr oder weniger Glück und Geschick zu vervollständigenden Sammelgebiet durch Ausdehnung nach der künstlerischen Seite einen gefälligen und sogar einem eigenen, wenngleich historisch bedingten, Massstab der künstlerischen Qualität entsprechenden Ausdruck zu gewinnen, den dieses Sammelgebiet sonst nicht oder im bibliophilen Sinne allein besitzt. Solches war nur zu erreichen durch ein lange Jahre hindurch unveränderliches Gleichmass der Stimmung, durch eine grosse menschliche Liebe zu dem Genius, dessen Wesen in der glücklichsten Weise erhalten bleibt bei dem sorgsamen Bergen aller auf sein Dasein bezugnehmenden, von ihm gleichsam geheiligten Zeichen, eine Liebe, zu der sich im Heben und Hegen der gewonnenen Schätze Kenntnisse von besonderer Natur und profunder Gründlichkeit gesellten. Wie Viele haben die zahlreichen öffentlichen Museen, welche dem Andenken einzelner Dichter oder Künstler gewidmet sind, aus Mangel an der eben bezeichneten Voraussetzung, dann auch weil diese vielfach leiden an einer dem Ewig-Lebendigen (was zu erhalten doch Zweck und Pflicht) schädlichen Zusammenhäufung von Kuriositäten allzu persönlicher mit Geringfügigkeiten

allzu unpersönlicher Art, ohne Anregung und Teilnahme verlassen. Wie nun hier das Goethemuseum in Weimar Ausnahme, so ist unter den wenigen, allerdings nur entfernt mit ihr vergleichbaren Sammlungen Ausnahme die Goethesammlung Kippenberg. Ein imposanter Katalog* dieser Sammlung liegt jetzt vor, gleich rühmenswert an Druck, Ausstattung und Genauigkeit. Derselbe wird nicht allein beim hohen Rat der zünftigen Litterarhistoriker und eingeschworenen Goetheforscher Anerkennung empfangen, er muss vielmehr in gleicher Weise Eingang finden zu dem kleinen Kreise, der, seit einigen Jahren erst, neben dem Dichter Goethe den Zeichner bewundert, ja zu allen, die im Fortschreiten ihres Daseins immer fester einwuchsen in Goethes Gedankenwelt und hinter dem Pathos des Werkes das Ethos der erhabensten Menschlichkeit zu erkennen glücklich waren.

Ein nicht immer ganz ernsthaft zu nehmender Naturforscher hat einmal geschrieben, Goethe gewähre das erste Beispiel des Versuches, ein einziges Leben vom ersten bis zum letzten Tage deutlich zu überschauen, es gebe keinen zweiten Menschen in der gesamten Weltgeschichte, von dem wir auch nur annähernd soviel wüssten wie von ihm. Ein Vorwurf liegt in diesen Worten, dass über dem Vielen-Allzuvielen das Wesentliche verkümmert werde, und es ist nicht zu bestreiten, dass es hätte dahin kommen können. Wenn daher betont wird, dass eine genaue Durchsicht des Kataloges der Sammlung Kippenberg dem Kundigen wider alles Erwarten den neuen freiheitlichen, lebendigen Geist, der von sich sagt „am Anfang war die That“ sogar aus Folgen von hundert und mehr nur scheinbar leblosen Buchtiteln hervorrufen wird, soll damit dieser mühevollen, erst am Abschlusse, hier freilich doppelt belohnten Arbeit ein besonderes Lob gespendet werden.

Nach drei Seiten hin hat sich die Entwickelung der Sammlung Kippenberg systematisch vollzogen. Goethe-Faust-Altweimar: so bezeichnet das Titelblatt des Kataloges die Richtungen, welchen die Aufmerksamkeit des Sammelns galt. Aber diese drei Überschriften geben nur die hauptsächlichen Bestandteile an. Die Rubrik Faust beispielsweise umfasst annähernd tausend Nummern, die sich nicht auf die einzelnen Ausgaben der Dichtung etwa beschränken, sondern alle Bühnenbearbeitungen, Übersetzungen, die verwandten Sagen, die Volksbücher, die ähnlichen Behandlungen des Stoffes einschliessen. Der bibliographische Wert gerade dieser Abteilung wird der Forschung zugute kommen. In entsprechender Vielseitigkeit ist die Zusammenstellung der Wertheriana gehalten, sind die Bildnisse und Autographen des Goethekreises mit vornehmlicher Berücksichtigung des weimarischen Fürstenhauses zusammengetragen.

An dieser Stelle erscheint es angemessen, den litterarhistorischen Wert des Kataloges mit einem kurzen Hinweis zu erledigen, um etwas ausführlicher bei einigen in der Sammlung Kippenberg vorhandenen Werken der bildenden Kunst zu verweilen. Dabei entfernen wir uns allerdings von der ursprünglichen und wesentlichen Aufgabe der Sammlung, mit dem Rechte eines nach einer bestimmten Seite vornehmlich angeregten Beschauers. Unter den Kostbarkeiten stehen Goethes Zeichnungen und Radierungen an erster Stelle. Es sind fünfzehn eigenhändige Blätter. Von ihnen darf die Tuschzeichnung mit dem leicht hingeschriebenen Motiv aus dem weimarer Park wiederum angerufen werden, die im sichersten Verhältnis zur Natur gefestigte künstlerische Begabung Goethes zu bestätigen. Das kleine Blatt wird sogar unweit früher italienischer Zeichnungen Corots seine Wirkung behalten. Die Radierung der Landschaft mit altem Tor und verfallener Stadtmauer könnte dann nächst Menzels Graphik Aufnahme finden (vergleiche Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, Seite 69—72). Und bleiben wir beim Vergleich, so wird uns das flüchtig angedeutete Profilbildnis Fräulein von Göchhausens am Schreibtisch, geistreich wie eine Vignette von Chodowiecki und erstaunlich frei in der Betonung des Raummaasses, wiederum an Menzel erinnern, den jugendlichen Bildner der Friedrichhistorie. Es ist durchaus einleuchtend, dass einer solchen Sicherheit der Begabung nur wenige der nicht aus Neigung, sondern aus Beruf schaffenden gleichzeitigen Künstler sich zur Seite stellen. Sehr leicht und fein wirkt eine Zeichnung Mercks (die einzig beglaubigte von seiner Hand), während die ganze Bedächtigkeit des Kupferstechers Lips aus seinem Bildnis Tischbeins spricht und die Biederkeit des ehrbaren Georg Melchior Kraus das behaglich-empfindsame Leben von Ilm-Athen in seiner „Ansicht von Weimar auf der Ostseite“ schildert. Diesen und ähnlichen Arbeiten lässt sich beim besten Willen nicht mehr abgewinnen als der Eindruck guter Durchschnittsleistungen im Rahmen ihrer Zeit. Ist doch auch in der Sammlung Kippenbetg das Entscheidende das ihnen hier verliehene Relief, welches wir ihren Schöpfern gerne zugestehen, weil der Zufall des grossen dichterischen Genius Erdenbahn mit ihrem Wege kreuzte und ihnen die Attribute der Unsterblichkeit in seinem Gefolge verlieh. Vielleicht ist der einzige wirklich hervorragende Künstler in Goethes erster Umgebung der bescheidene Bildhauer Martin Klauer gewesen, von dessen Hand die Sammlung Kippenberg einige rhythmisch stark betonte Terrakotten besitzt, Goethe selbst, Christian Bode, vor allem den jugendlichen, in Vorahnung der besten Plastiken Schadows geschaffenen Karl August. Wohl zeigt auch K. G. Weissers Hauptwerk, Goethes Büste, den Olympier mit den dräuenden Falten Kronions in formal geglückter Pose, aber die Geheimnisse hinter dieser undurchdringlichen Stirne halten sich verborgen, und sie sind wohl nur einmal von Künstlerhand entbunden worden, in der ergreifenden Zeichnung, die Friedrich Preller vor dem Lager des Geschiedenen gelungen ist.

* Katalog der Sammlung Kippenberg. Goethe — Faust — Altweimar. Leipzig 1913. (Im Insel-Verlag.)

Mit diesen bescheidenen Anmerkungen ist nur einiger, der wichtigsten Kunstwerke gedacht, welche in der Sammlung Kippenberg vorhanden und im Katalog abgebildet sind. Nicht zu vergessen sind die Silhouetten, deren „holde Finsternisse“ sich der entschiedenen Vorliebe Kippenbergs erfreuen. Mit dankbarer Betonung wird endlich der künftige Verfasser ikonographischer Arbeiten aus dem Gebiete des Goethekreises aus der über 300 Nummern umfassenden Abteilung der Porträts hervorragender Zeitgenossen sich Rats erholen.

An Goethes 100. Geburtstage, dem 28. August 1849, lag ein für damalige Ansichten sehr umfangreiches Buch vor den Augen unserer literarisch interessierten Grosseltern „Goethes Kunstsammlungen“ beschrieben von Schuchhardt. Neben dem gewichtigen Quartbande, der die Sammlung Kippenberg vereinigt, heute ein unscheinbares altmodisches Dokument. Und dennoch ist es uns auch jetzt noch ein wertvoller Besitz, mit allen seinen Fehlern. Wer hier richtig zu lesen weiss, wird inne des „Sammelns, Sichtens und Überschauens“, wie es Heinrich von Treitschke bei der Betrachtung des alternden Dichters in der schönsten Stelle seiner deutschen Geschichte verherrlicht, des Inbegriffs dieses reichsten, sorgsamst eingeteilten und genutzten Lebens. „Zum höchsten Dasein immerfort zu streben“ mit diesem Wunsche erheben sich die in Berührung mit den Schätzen der Sammlung Kippenberg gewonnenen Anregungen zu der Mahnung ernster Nacheiferung in einem solchen uns allen geziemenden Tribut der Dankbarkeit an die Grossen unseres Volkes. Idealistische Gesinnung, glückliche Hand zu sammelnder Thätigkeit und ein erhabenes Ziel — in diesem lässt sich zusammenschliessen, was der Sammlung Kippenberg Grundlage und Erfolg schuf. So ist diese Sammlung der Berufung auf das höchste, von dem in ihr gehuldigten Dichter selbst aufgestellte Sammelprinzip würdig, dessen Formulierung wir in den „Wanderjahren“ also vernehmen „fähig zu erhalten und zu sichern, Kenntisse zu überliefern und Gesinnungen zu übertragen so gut als Besitz.“ Und einer solchen glückhaften Vereinigung Herr, der als Überschrift des Kataloges den Vers wählte „einen Einzigen verehren“, muss es sich füglich gefallen lassen, wenn wir ihm voll freudiger Zustimmung auch den Schluss der kleinen Strophe zueignen:

„Euch verdank' ich, was ich bin,
Tag und Jahre sind verschwunden,
Und doch ruht auf jenen Stunden
Meines Wertes Vollgewinn.“

Hermann Uhde-Bernays.

M. KLAUER, GOETHEBÜSTE. TERRAKOTTA. UM 1790
SAMMLUNG KIPPENBERG

Es ist ein guter Theil der gesamten Profanmalerei der italienischen Frührenaissance, den uns das Schubringsche Werk in den hier wohl mit annähernder Vollständigkeit zusammengestellten Truhenbildern, bemalten Möbel- und Wandeinsatzstücken darbietet. Sehen wir von den, in der frühen Zeit gewiss nicht häufigen, selbständigen Bildnisdarstellungen ab, so haben wie hier fast die gesamte Produktion an Staffeleibildern nicht religiösen Inhaltes aus dem italienischen Quattrocento vor uns. Man weiss ja, wie langsam und schwer sich in den Anfängen der modernen Malerei — ähnlich wie in der älteren griechischen Plastik — das Interesse am Gegenstande als solchem Bahn gebrochen hat. Der Hauptweg oder Umweg, fast der einzige, auf dem die Profandarstellung vordringt, ist durch diese Möbel- und Schmuckstück-Malerei bezeichnet. Schon aus diesen Erwägungen ergiebt sich die Berechtigung und Nützlichkeit einer solchen Sammlung und der, in diesem Fall, vorgeschriebene gegenständliche Gesichtspunkt für die Betrachtung der Werke. Man hat es hier mit einer besonderen Gattung von Kunstwerken zu thun, die einen eigenen, den ornamentalen Absichten und den künstlerischen Erfordernissen des Gegenstandes entsprechenden Stil neben der monumentalen und der Kirchenbild-Malerei entwickelt. Nicht weniger als 893

Schubring, Paul, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Leipzig. Karl W. Hiersemann. 1915. Textband mit 46 Abbildungen und Tafelband mit 542 Abbildungen auf 186 Tafeln.

solcher, zumeist für die Brautausstattung bestimmter Truhen und verwandter Stücke hat Schubring in seinem Verzeichnis sorgfältig beschrieben und mehr als die Hälfte von ihnen in meist sehr guten Lichtdrucken, zum Teil nach eigenen Aufnahmen, die seinem photographischen Geschick alle Ehre machen, abgebildet, und damit alle wichtigen lokalen und stilistischen Gruppen und alle Phasen der Formenentwicklung der Truhen selber wie der Bilder auf ihnen zur Anschauung gebracht. Dem Studium der Renaissance wird man sich kaum von irgendeinem Standpunkte aus nähern können, ohne aus dieser überaus reichen Fundgrube von dichterischen Motiven, von Formen aus der Wirklichkeit und der Ornamentik, von Lebenszeugnissen jeder Art schöpfen zu müssen. Neben handwerklichen, künstlerisch weniger selbständigen, aber immer gegenständlich und kulturgeschichtlich wichtigen Bildern bieten uns diese Truhen auch eine nicht kleine Anzahl von Werken erster Meister wie Masaccio Uccello, Pesellino, Pollaiolo, Botticelli, Piero di Cosimo, Domenico Morone, Bartolomeo Montagna, Giorgione und anderer mehr.

Der umfangreiche Text, der den Gegenstand von allen Seiten beleuchtet, wird, auch durch die sorgfältigen Register einen guten Führer für die wissenschaftliche und praktische Benutzung dieses reichen und überaus anziehenden Materials bilden. Er behandelt in lebhafter Schilderung die stilistischen Wandlungen der Truhenformen und der zu ihrem Schmuck bestimmten Gemälde und verweilt mit besonderer Liebe bei der Erklärung des gegenständlichen Inhaltes der Darstellungen, ihrer literarischen Quellen und ihrer poetischen Bedeutung. Den Bestellern, die solche Truhen mit Bildern, die für den Geist des neuen Hausstandes, dem sie zugedacht waren, sinn- und vorbildlich sein sollten, schmücken liessen, waren auch die hier besonders bevorzugten Begebenheiten und Gestalten der griechischen und römischen Sage und Geschichte aus der nationalen Dichtung (Dante, Petrarca, Boccaccio usw.) und aus der populären wie der gelehrten humanistischen Überlieferung, aus theatralischen Aufführungen und Schaustellungen vertraut und ehrwürdig als Erinnerung und Ruhm jener Welt, die ihnen als die eigene Urvätergeschichte galt. Es ist frisches Leben der Gegenwart, das in dieser schmuckreich heiteren und sinnvollen Kunst der Truhenmalerei pulsiert. Mit warmem Eifer und mit Nachdruck weiss der Verfasser den Leser hiervon zu überzeugen. —

Die Ausstattung des inhaltreichen und wichtigen Werkes ist, wie die zahlreichen früheren kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen des verdienten Verlages, höchst sorgfältig und gediegen, geschmackvoll, ohne jedes Streben nach Scheinwirkungen und im Abbildungsmaterial den Absichten des Werkes vortrefflich angepasst.

Paul Kristeller.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst von Heinrich Wölfflin. Bruckmann A.-G. München 1915.

Die graphische Darstellung von Naturereignissen, von Luft- und Licht-Phänomenen in Dürers Apokalypse von Konrad Stahl. Mit 11 Tafeln. München 1916, Verlag J. J. Lentnersche Buchhandlung.

Das Bodenseebuch, ein Buch für Land und Leute. Dritter Jahrgang. Reuss u. Itta, Verlagsbuchhandlung, Konstanz.

Emil Högg, Kriegergrab und Kriegerdenkmal. Mit 85 Abbildungen. A. Ziemsen Verlag, Wittenberg 1915.

VIERZEHNTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESEM.
10.APR.'9 5

Jahrgang XIV

Heft VII

KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3. –

JAHRGANG XIV, HEFT VII APRIL 1916

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VII

Seite

AUFSÄTZE

Karl Scheffler: Die Ausstellung der Freien Sezession 319
Max Liebermann: Hans Grisebach . . . 342
Erich Hancke: Liebermanns Zeichnung . . 347
Kunstausstellungen: München-Berlin, ein schweizerisches Museum, Kriegsausstellungen, Notizen 359

ABBILDUNGEN

M. Liebermann: Strickende Mädchen, Zeichnung 318
C. Herrmann: Fasanen 320
Fr. de Goya: Landschaft mit Stierheerde . 321
O. Müller: Ruhendes Mädchen 322
W. Trübner: Schlosshof in Baden-Baden . 323
H. Purrmann: Gladiolen 324
K. Wieck: Herrenbildnis 325
E. R. Weiss: Bildnis H. S. 326
A. Weissgerber: Selbstbildnis 327
W. Rösler: Frühlingslandschaft 328
W. Klemm: Landschaft 329
Fr. Ahlers-Hestermann: Knabe mit Bilderbuch 330
M. Liebermann: Strasse in Zandvoort . . 331
U. Hübner: Alte Fregatte 332
M. Liebermann: Diele 333

Seite

W. Bondy: Bildnis Louis van Laar . . . 334
K. Spitzweg: Rappelkopf 335
M. Liebermann: Holländisches Bauernhaus . 336
—: Kleinkinderschule 337
Th. Hagen: Wald 338
Maria Slavona: Herbstblumen 339
G. Kolbe: Prof. Dr. S. Bronze 340
Fr. Klimsch: Generalfeldmarschall von Bülow, Bronze 341
M. Liebermann: Kinderbild 342
—: Wäscherin 343
—: Strickendes Mädchen 344
—: Schlächterladen in Dordrecht . . . 345
—: Flachsscheuer in Laren, Zeichnung . . 347
—: Der Vater des Künstlers, Zeichnung . 348
—: Karre in den Dünen, Zeichnung . . . 349
—: Die Gattin des Künstlers, Zeichnung 350 u. 351
—: Florenz, Zeichnung 353
—: Der Vater des Künstlers, Zeichnung . 354
—: Blick auf Nordwijk, Zeichnung . . . 355
—: Altfrauenhaus in Laren, Zeichnung . . 357
—: Studie zu den Judengassen, Zeichnung . 358
H. Müller: St. Andreas, Stilleben 361
Rittmeyer und Furrer: Zwei Ansichten des Winterthurer Museums . . . 363 u. 355
Fritz Rhein: Treibhäuser 367
F. Gutkind: Ausstellungshalle 368

ASIATISCHE KUNST

ANTIQUITÄTEN
WERKE ERSTEN RANGES
CHINA, PERSIEN, INDIEN
ALTINDISCHE PLASTIK

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTR. 10 (NÄHE LENBACHPLATZ)

BRUNO CASSIRER, BERLIN

BRIEFE
VON
VINCENT VAN GOGH

FÜNFTE AUFLAGE

Mit 16 Abbildungen

Gebunden M. 3.60

Kaum ein neueres Buch aus dem Gebiet der bildenden Künste hat eine enthusiastischere Aufnahme gefunden, van Goghs Briefe führen nicht nur zur Quelle seiner Kunst, sondern zur Quelle des Kunstempfindens neuerer Zeit.

MAX LIEBERMANN, STRICKENDES MÄDCHEN. KREIDEZEICHNUNG. 1887

DIE AUSSTELLUNG DER FREIEN SEZESSION

VON

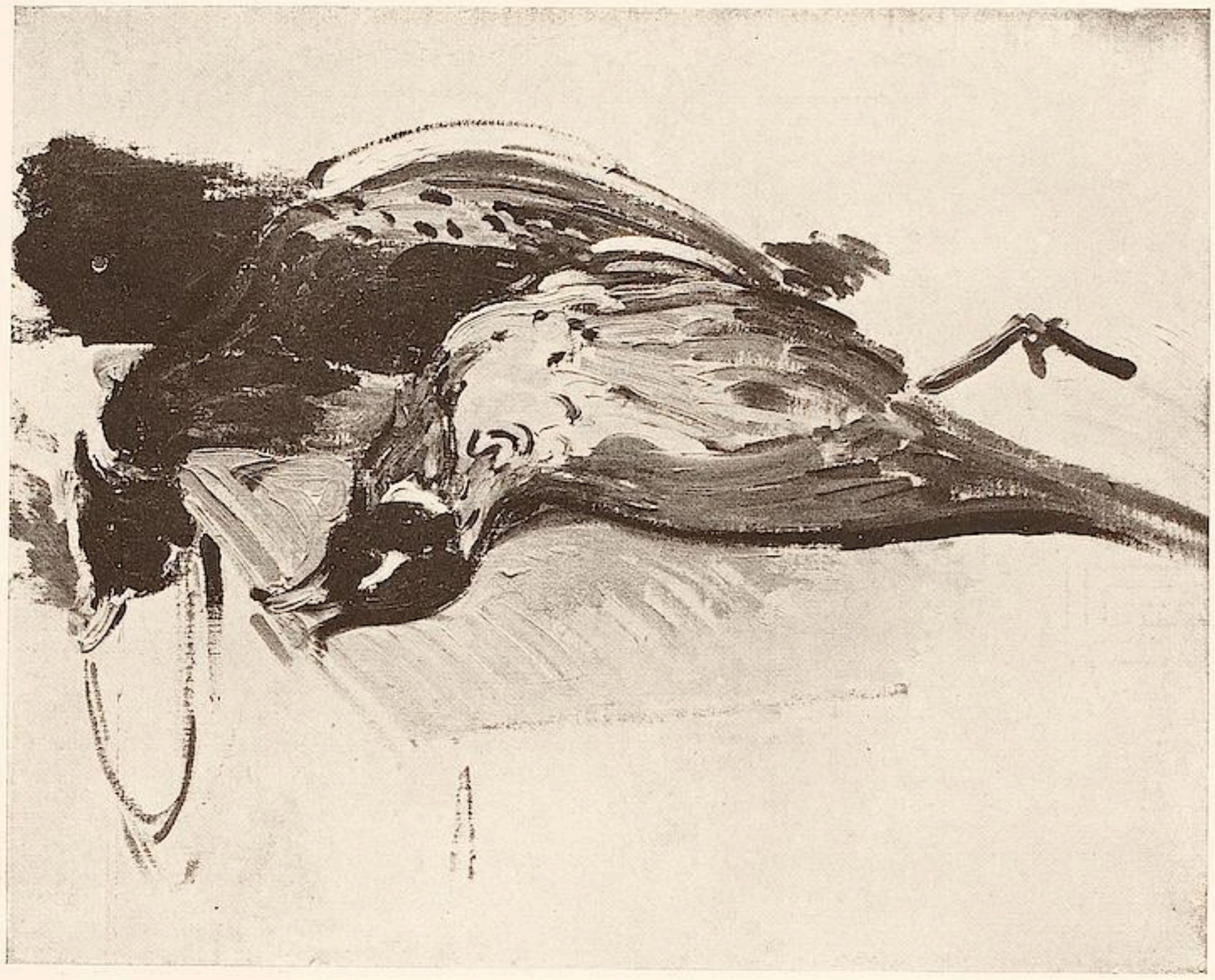
KARL SCHEFFLER

Die Spaltung der alten Berliner Sezession hat insofern ihr Gutes, als jede Gruppe nun Anstrengungen macht, sich mit ihren Ausstellungen vor der andern hervorzuthun. Es zeigt sich auch hier, dass eine der bemerkenswertesten Eigenschaften der Berliner, der Ehrgeiz, unter dem Krieg nicht gelitten hat. Auch in diesem Fall ist der Wettstreit Ursache einer erfreulichen Beweglichkeit geworden. Zuerst hat davon die Ausstellung der um Corinth versammelten Künstlergruppe Zeugnis abgelegt;* jetzt zeugt davon die Veranstaltung der Freien Sezession in den ihr verbliebenen Räumen des alten Hauses.

Diese Ausstellung mitten im Kriege ist mit mehr Sorgfalt inszeniert als die meisten Sezessionsausstellungen früherer Jahre. Man spürt Interesse und Verantwortlichkeitsgefühl bis ins Kleinste. Freilich war eine solche Gepflegtheit auch nötig, weil man sich dieses Mal auf deutsche Kunst, auf die Arbeiten der Mitglieder und auf Werke einiger toter Meister beschränken, weil man auf die internationale Note verzichten musste. Aus verhältnismässig wenigem musste viel gemacht werden. Und das ist ausgezeichnet gelungen. Der Gesamteindruck der Ausstellung ist fast imponierend.

Diese Wirkung ist in erster Linie erreicht worden durch ein sehr eindrucksvolles Arrangement. Das Hängen ist zu einer Kunst erhoben worden. Durch die Art der Gruppierung ist das vieldeutige Material so übersichtlich geordnet worden, dass man nichts Besseres thun kann, als den Weisungen der Hängekommission folgen. Die zweihundertfünfzig Bilder zum wenigsten sind so geordnet, dass jede Wand etwas wie ein Motiv ist, in dem

* Siehe den Bericht im 3. Heft, Seite 151 ff.



CURT HERRMANN, FASANEN

Verwandtes oder Gegensätzliches anschaulich zusammengefasst worden ist. Die Wände sind zum Teil von ausserordentlich dekorativer Wirkung; und eben dadurch erscheinen die einzelnen Bilder dann in ihrem Eigenwert gesteigert. In vielen Fällen hält die Regiewirkung freilich nicht stand. Zuerst entschlüpft einem angesichts einiger dieser wirkungsvollen Wände ein überraschtes „Donnerwetter!“ Untersucht man die Bilder dann im einzelnen auf ihren absoluten künstlerischen Wert, so zeigt es sich, dass sie in dem Maasse schwächer werden, wie das Auge sie isoliert. Die Qualität vieler der ausgestellten Bilder hält weniger als der Gesamteindruck verspricht. Es ist ein wenig wie im Theater, wenn dort die mit reichen dekorativen Mitteln arbeitende Regie die Einzelleistung des Schauspielers aufsaugt. Man macht die seltsame Erfahrung — nicht einmal nur, sondern eigentlich überall vor den Arbeiten der jüngeren Künstler —, dass vier oder fünf Bilder eines Malers so im Nebeneinander viel stärker scheinen, als sie es sind; ja, hier und da wirken vier oder fünf nebeneinanderhängende Bilder fast wie ein einziges fortlaufendes Werk. Man könnte darum auch das Lob, das der Hängekommission laut gespendet werden muss, problematisch erscheinen lassen, indem man sagt: die Bilder sind zu gut gehängt worden. Während die Anordnung die Werke aufs beste zur Wirkung bringt, verbirgt sie thatsächlich auch deren Schwächen. Es waren so dekorative Wände nur zu erzielen, das sieht man bald ein, weil in den die Hauptsäle beherrschenden Bildern der sogenannten Expressionisten das Dekorative stark betont ist. Alles Dekorative aber ist seinem innersten Wesen nach auf Konvention angewiesen, auf „Stil“. Die Bilder eines Expressionisten sind unter sich, die Bilder verschiedener Maler dieser Richtung sind einander in wesentlichen Punkten so ähnlich, weil den jungen Künstlern der Stil wichtiger erscheint als der persönliche Eindruck. Die Formen haben überall einen verwandten ornamentalen Schwung, die Farben sind, in all ihrer romantisch übersteigerten Prächtigkeit, mehr oder weniger Palettenfarben; die einzelnen Bilder erscheinen nicht notwendig, es sind nicht kleine Welten, die alles Leben einzuschliessen scheinen, sondern Niederschläge einer malerischen

FR. DE GOYA, LANDSCHAFT MIT STIERHEERDE

O. MÜLLER, RUHENDES MÄDCHEN

Idee, die mehr auf ein unpersönliches Dekorationsprinzip hinweisen als dass sie in sich abgeschlossene Kunstorganismen wären.

Da ist, im Hauptsaal, zum Beispiel die stark wirkende Brockhusen-Wand. Brockhusens Bilder sind vorzüglich gehängt; ihre Farbigkeit wird durch den Kontrast seitlich angeordneter Bilder in grauen, neutralen Tönen um so besser nur hervorgehoben. Die hellen, heftig stilisierten, kalt funkelnden und sehr pastos gemalten Landschaften schmettern durch den Saal wie Trompetenton. Die einzelnen Bilder aber sind nicht eigentlich wie Individuen; sie sind, isoliert betrachtet, ein wenig leer; man könnte sie fast zu einem Fries aneinanderreihen und einen solchen Fries könnte man sich dann an der Wand eines Festsaals denken, wo Fernwirkung am Platze ist. Brockhusen hat viel malerische Energie; van Gogh und Munch erscheinen bei ihm aus der Sphäre des Visionären ins Systematische übersetzt, die Impression ist in etwas Dekorationshaftes verwandelt worden. Dem ersten Blick hat diese Malerei etwas Strahlendes und Jubelndes; dem zweiten Blick aber erscheint sie schon formalistisch. Die allgemeine schmückende Wirkung ist glänzend; ihr widersprechen jedoch die Rahmen, die nach aussen abschliessen, was in sich gar nicht abgeschlossen ist.

Auf einer andern Wand sind vier Bilder von Oskar Moll vereinigt worden. Mitten hinein ist, mit unendlichem Raffinement, ein kostbar glitzerndes Stilleben von Robert Breyer gehängt worden. Der Gesamteindruck hat etwas Rauschhaftes. Molls klingender Kolorismus, ohne Unterscheidung angewandt auf Stilleben wie auf Landschaften und recht unselbständig auf den Spuren von Henri Matisse einhergehend, behandelt jedes Bild, als sei es der Teil eines schönen Teppichs, an dem der Künstler unaufhörlich weiterweben könnte. Auch diese Flächendekoration, die mit den Erscheinungen ornamental spielt, giebt nicht abgeschlossene Bilder, sie ist tapetenhaft und interessiert den Innenarchitekten mehr als den Kunstfreund. Das Idealistische dieser Kunst liegt in einer Romantik des Geschmacks, ihre scheinbare Mystik ist darauf zurückzuführen, dass die Darstellungsweise tendenzvoll raumlos ist. Darum wirkt auch Breyers „Stilleben", das noch, im Sinne des Impressionismus, eine räumliche Wirkung erstrebt, so eigenartig inmitten dieser Flächendekoration.

Eine der schönsten Wände ist die, worauf fünf Bilder Hans Purrmanns zu sehen sind. Der ebenfalls auf Matisse weisende Stil dieses Künstlers lebt mehr als der seiner Genossen vom Persönlichen. Darum

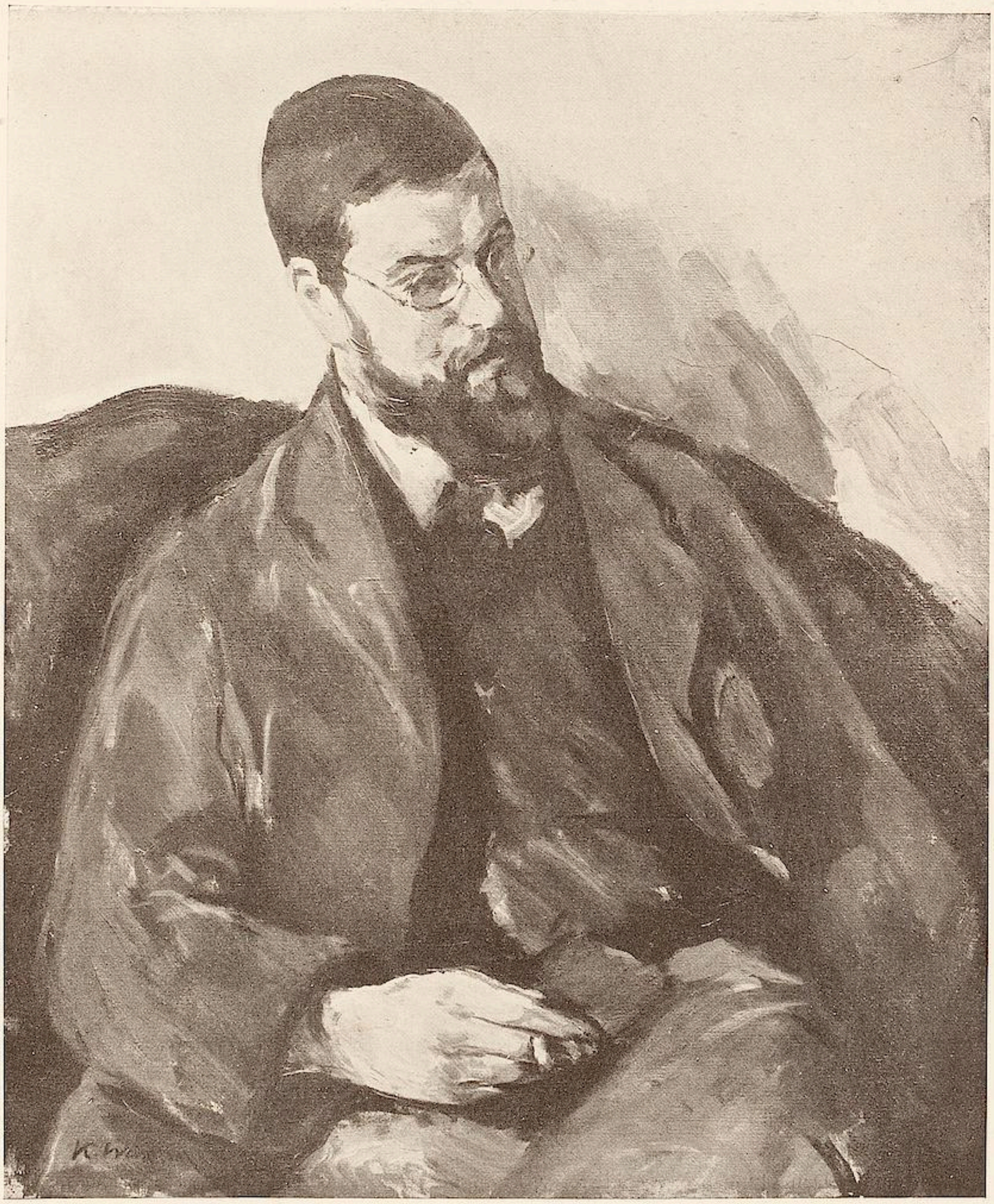
W. TRÜBNER, SCHLOSSHOF IN BADEN-BADEN

H. PURRMANN, GLADIOLEN

ist sein malerisches Pathos auch weniger eintönig. Ein starker Intellekt, reiche Handwerkserfahrung und lebendige Anschauung vertiefen das Ornamentalische, das auch seine Art bestimmt. Die Gesamtwirkung der Wand ist stark; aber in diesem Fall verlieren die einzelnen Bilder nicht so viel bei der Einzelbetrachtung. Die „Gladiolen“ und das Bildnis werden einem sogar mit jedem neuen Sehen bedeutender. Es sind Ansätze von etwas Endgültigem darin. Eine Nüance aber sollte auch ihm zu denken geben. Über seinen fünf Bildern hängt eine Meerlandschaft von Otto Spotaczyk. Ein effektvolles Motiv — bewaldete Kreidefelsen, ein grünes Meer und darauf viele Schiffe mit roten Segeln — ist dort so unbedenklich überstilisiert, dass die Natur arg brutalisiert erscheint. Und dieses Bild, das sich qualitativ mit Purrmanns Arbeiten nicht vergleichen lässt, schreibt der erste Blick ebenfalls diesem zu. Nur der erste Blick; aber diese Thatsache zeigt, wovor Purrmann sich zu hüten und wohin dieses starke Talent zu streben hat.

Es ist lehrreich, in dieser Weise alle Wände in der Ausstellung abzuschreiten und das Verhältnis von Gesamtwirkung und Einzelwirkung festzustellen. Aufschlussreich ist in diesem Sinne die Wand, die sechs merkwürdig konsistenzlose, aber koloristische Werte aufweisende Bilder Pechsteins enthält. Ein besonderer Fall ist dann wieder die neo-impressionistische Reizkunst Kurt Herrmanns. Und einen Maler wie Erich Heckel entdeckt man sich eigentlich erst dank dem Umstande, dass drei grössere Bilder von ihm durch die Gesamtwirkung nachdrücklich darauf hinweisen, was für ein ungemein lebendig organisierender Komponist und Kolorist dieser Künstler doch ist, der einer auf Monumentalität bedachten Südseeromantik, einem malerischen Traumleben hingegeben ist. Sogar Degners an sich unerfreuliches, eklektizistisch komponiertes und gewaltsam naiv gemachtes „Bacchanal“ macht als heller, fleischfarbener Fleck an einer Wand des grossen Saals zwischen tieftonigen Bildern von Klaus Richter und Magnus Zeller entschieden Eindruck. Und kleinere Wände, wie zum Beispiel die Schrägwand, auf der Ludwig Kainers leicht gemalte, gobelinartig, wie pastelliert wirkende Bilder aufgehängt sind, erfreuen und enttäuschen zugleich in derselben Weise.

Die Expressionisten gehen zurzeit noch alle weniger oder mehr auf Ausstellungswirkungen aus. Die Impressionisten malten so, dass ihre Bilder die rechte Wirkung im normalen Zimmer thun, die Expressionisten malen für Entfernungen, wie sie sich nur in Ausstellungssälen — oder in

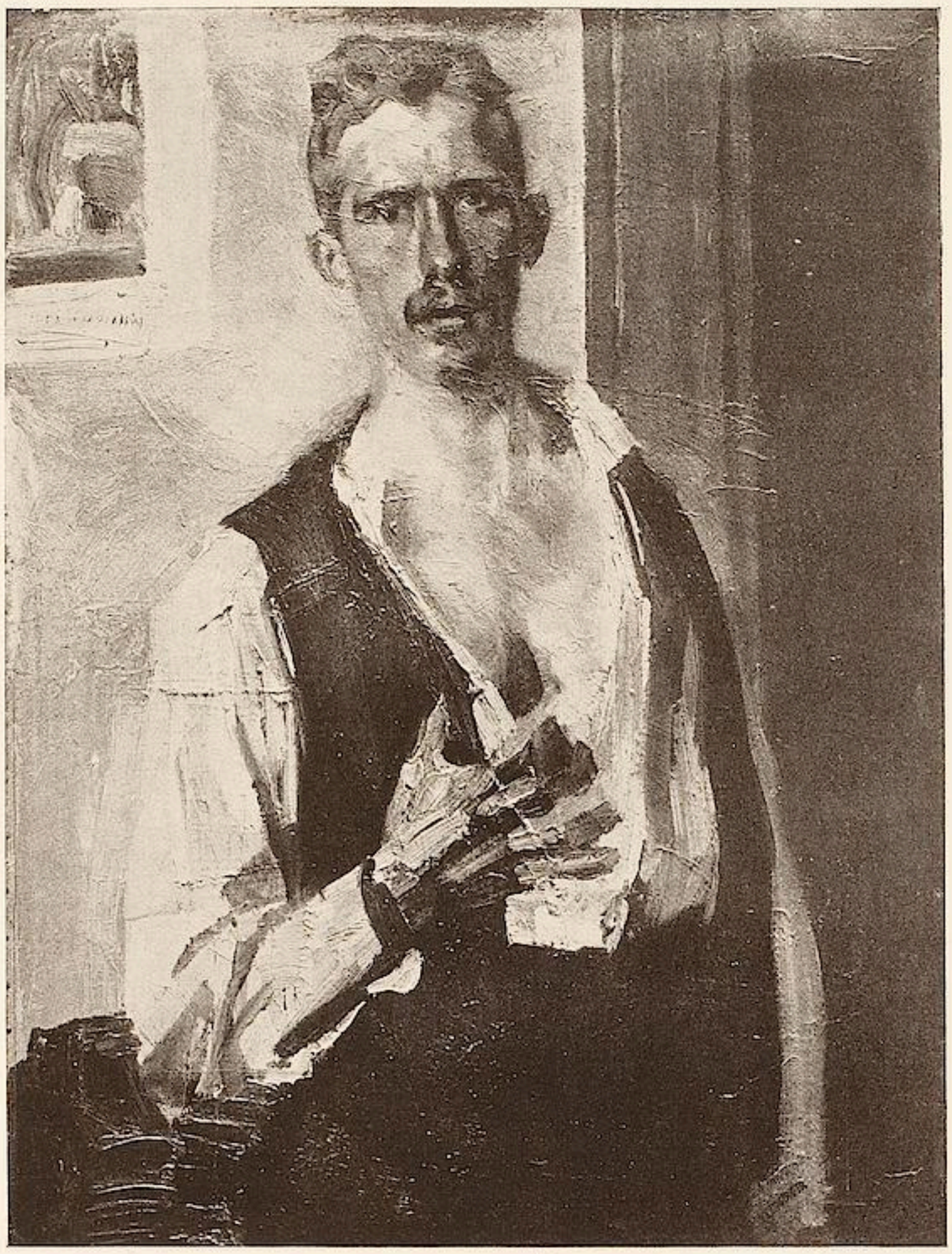


K. WIECK, HERRENBILDNIS

E. R. WEISS, BILDNIS R. S.

Repräsentationsräumen finden. Diese Ausstellung selbst bietet den Vergleich dar. Es giebt ein Kabinett mit Bildern Trübners und eine Wand mit kleineren Bildern Liebermanns. Auch diese Werke sind ausgezeichnet gehängt worden; doch ist der Eindruck ganz anders. Er ist grundsätzlich anders. Betritt man den Liebermannraum, worin auch Arbeiten von Runge, Thoma, Marées, Böcklin, Oberländer und ein recht unerfreulicher Habermann untergebracht sind, so ist einem als beträte man einen Museumsraum. Den Jungen gegenüber wirkt Liebermann wie ein alter Meister, er wirkt ganz historisch. Und bei Trübner ist es nicht anders. Es sind zwischen seinen und seiner Frau Alice Trübners Bildern (in einer guten Ehe sind Mann und Frau eins — auch wenn sie beide malen) zwei Spitzwegs, ein Schwind und sogar ein Lucas Cranach d. J. aufgehängt worden. Das stört nicht im geringsten. (Es beweist freilich auch nichts.) Trübners Bilder haben den altmeisterlichen Ton, die Altmeisterruhe. Wollte man auch die Expressionisten mit alter Kunst in Berührung bringen, so müsste man alte Teppiche und Tapeten oder Bilder der deutschen Primitiven mit ihren starken, ungebrochenen Lokalfarben herbeibringen. Das merkwürdige Bild Goyas, das dem grossen Saal eine eigentümliche Hoheit giebt, thut es nicht. Goya weist mehr in die Sphäre der Impressionisten hinüber.

Diese Ausstellung reizt wieder, dem Unterschied der impressionistischen und der expressionistischen Malweise nachzudenken. Da es diesmal nur in aller Kürze geschehen kann und da das Thema Breite



A. WEISSGERBER, SELBSTBILDNIS

verlangt, fühle ich mich versucht, einmal dem Beispiel Goethes zu folgen und eine Schematisierung zu versuchen, bei der der Leser sich selbst mancherlei hinzudenken mag.

Impressionisten	Expressionisten
Tendenz zum Zusammenschluss	Tendenz zum Konstrast
Umkleidung des Rhythmischen und Harmonischen mit Natur	Lösung des Rhythmus und der Harmonie von der Natur
Das Kosmische	Das Einzelne
Ergründung, Bedeutung	Reiz und Klang
psychologisch	dekorativ
individualisierend	verallgemeinernd
instinktmässig ordnend	bewusst aufbauend
Abstraktion vor der Natur	Abstraktion von der Natur
nach Anschauungen arbeitend	nach Vorstellungen und Erinnerungen arbeitend
Naturalismus	Romantik
vom Objekt das Gesetz empfangend	vom Subjekt das Gesetz empfangend
Liebe zur realen Umwelt	Vorliebe für das Exotische
Prosa	Vers und Reim
charakterisierend, intim	summarisch, repräsentativ
fliessender Umriss	Kontur
malerisch	zeichnerisch
Betonung der Valeurs	Betonung des Kolorits
Atmosphärische Farben	Lokalfarben
Auflösung der Formen in Bewegung	Ornamentalische Bestimmtheit der Formen
deckend, pastos, Primamalerei	dünne, lasierende, tuschende Malweise

W. RÖSLER, FRÜHLINGSLANDSCHAFT

Darstellung des Raums | Aufteilung der Fläche
Staffeleibild | Wandbild
durch das Können das Wollen steigernd | vom Wollen zum Können voranschreitend

Es leuchtet ein, dass die Bezeichnung eines Malers als Impressionist oder Expressionist nicht einen Gradwert ausdrücken kann; sie kann nur die Art bezeichnen. Der „Stil“ ist kein Kriterium; aber er ist als eine allgemeine Form des Wollens, als Tendenz zu neuer Konventionbildung wichtig. Will man das Können der einzelnen Künstler feststellen, so muss man untersuchen, was sie trotz des Stils leisten, was sie an Eigenem zum Stil hinzuthun. Wäre der Impressionismus dem Expressionismus gegenüber ohne weiteres eine höhere Stufe, so müsste man einen in glücklicher Selbstbescheidung auf den Spuren der Impressionisten einhergehenden Maler wie Ulrich Hübner eo ipso über Purrmann stellen, womit man beiden unrecht thäte. Man darf nicht vergessen, dass uns der Impressionismus heute höher steht, weil wir so nennen, was eine Reihe grosser Künstler daraus gemacht hat, während der Expressionismus überzeugende Meisterwerke noch nicht hervorgebracht hat. Andrerseits fragt es sich, ob gewisse Arbeitsbedingungen innerhalb eines strengen Expressionismus dem lebendigen Talent nicht stets Hindernisse sein werden. Es giebt jedenfalls zu denken, wenn man in dieser Ausstellung sieht, dass jüngere Künstler, die zwischen Eindrucks- und Ausdruckskunst (fast sträubt sich die Feder, diese Trennung zu vollziehen) einen mittleren Weg gesucht haben, praktisch am weitesten gelangt sind. Rösler zum Beispiel, dessen Bilder eine Wand des grossen Saals einnehmen (in der Mitte ist ein heller, fast kreidiger Hofer mit guter Kontrastwirkung placiert), oder Walter Klemm, der neuerdings den Spuren Röslers selbständig und mit empfindungsvoller Virtuosität folgt. Auch die vier Maler, die im Kriege gefallen sind und denen ein eigenes Kabinett eingeräumt worden ist: Weisgerber, Wieck, Meister und Altman, stehen zwischen den Stiltendenzen in der Mitte etwa da. Der Ausgleich gelingt um so besser, je schärfer der Kunstverstand ist. Und der ist in dem lebenden Geschlecht durchweg scharf entwickelt. Die Erfahrungen gehen von Atelier zu Atelier; die malerische Instrumentierungskunst wird immer raffinierter. Wieviel Kultur des künstlerischen Wissens

ist zum Beispiel in den feingepflegten, in nüancenreichem Grau schillernden, ingreshaft geglätteten mit grosser Sorgfalt durchgearbeiteten Bildnissen Walter Bondys, wieviel zartes Verständnis ist in dem die Natur auf eine knappe Formel zurückführenden Knabenbildnis von Ahlers-Hestermann! Beide Künstler haben lange in Paris an den Quellen gesessen. Auch E. R. Weiss neigt hierhin und dorthin. Zu dem frühen Picasso weist leise sein „Trauernder" hinüber, in seinen Köpfen ist eine klassizistische Note, sein Frauenbildnis aber steht etwa zwischen Trübner und Manet sehr ernsthaft da, als eine der besten Arbeiten, die diesem vielseitigen Künstler je gelungen ist und als ein gutes Bild schlechthin. Man kann und darf nicht den Stil vergleichen. Weisgerbers cézanneartiges Bildnis eines stehenden Mannes ist sicher besser als Fritz Rheins konventionelleres Offiziersporträt; aber Rheins fast altmodisch gemalte „Gärtnerei" ist wieder besser als Weisgebers „Regenbogenlandschaft". Maria Slavonas herzhaft klar und lebensfroh gemalte „Herbstblumen" hängen in dem Saal, wo die Expressionisten alle ihre Minen springen lassen; aber es behauptet sich in seiner duftigen Frische ohne Mühe, weil seine Qualitäten dem Streit um den Stil entrückt sind.

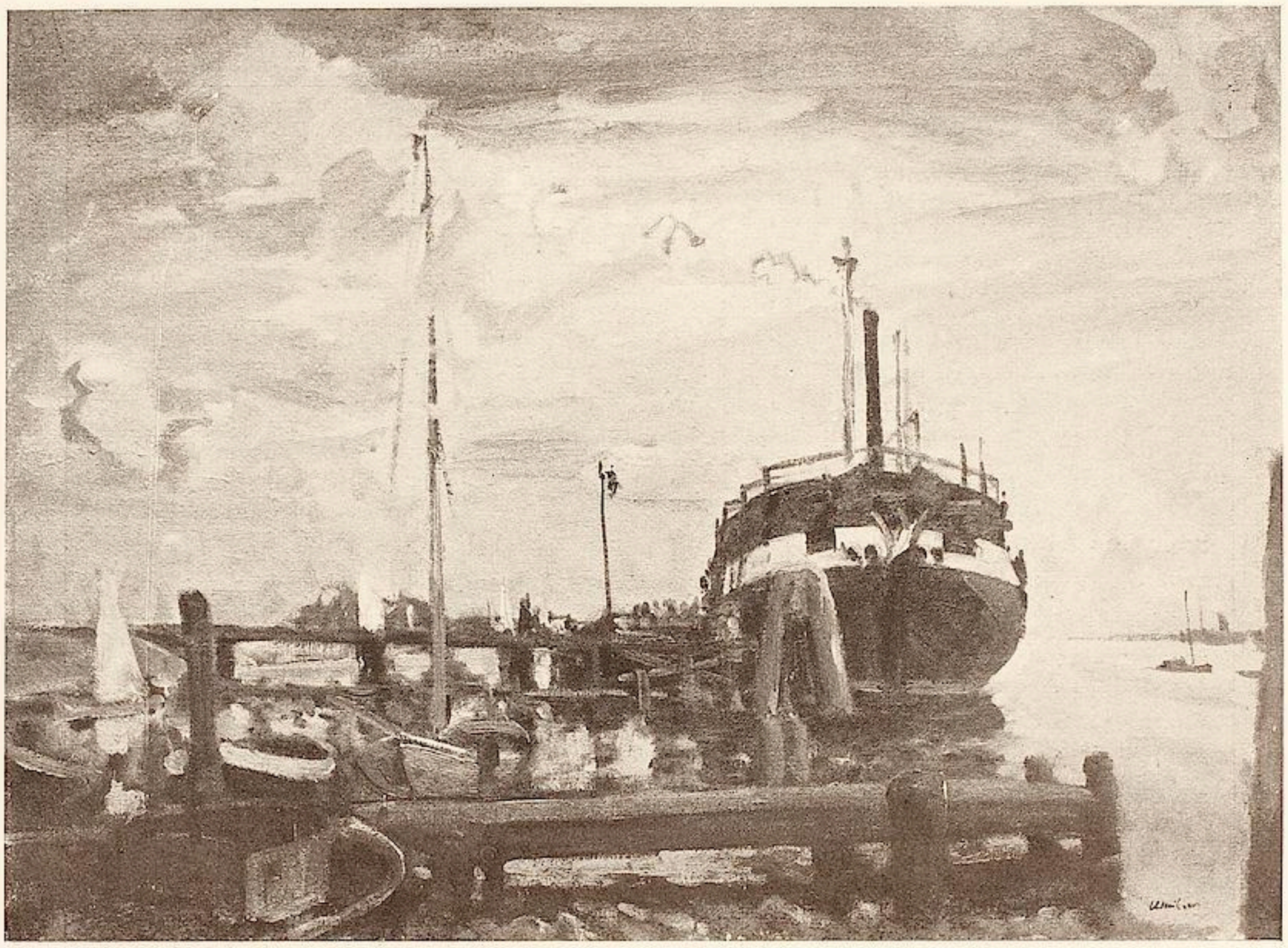
Die Frage nach der Qualität ist keine Stilfrage. Den Grad bestimmt die Persönlichkeit und das Können. Worauf es ankommt, ist darum, dass ein Künstlergeschlecht den Stil, den es vorfindet oder den es sich neu schafft, so traktiert, dass die Nachwelt die äusseren Stilmerkmale mit den inneren Merkmalen der Meisterschaft unwillkürlich verwechselt.

W. KLEMM, LANDSCHAFT

Die Ausstellung hat im allgemeinen nicht gehabt, was man eine „gute Presse“ nennt; sie ist nicht rein sachlich betrachtet worden, sondern es hat sich in das Urteil unmerklich noch etwas von jenem Unwillen eingeschlichen, womit vor einigen Jahren die die Spaltung veranlassenden Vorkommnisse beurteilt worden sind. Und dann hat man der Ausstellungsleitung mehr als billig die jugendlichen Albernheiten zur Last gelegt, die nun einmal in jeder Ausstellung moderner Kunst unvermeidlich scheinen. Wie es denn überhaupt immer noch recht wenige sind, die zu solchen Veranstaltungen das rechte Verhältnis finden. Im allgemeinen macht das Publikum die Ausstellungsleitung gewissermassen dafür verantwortlich, dass so gemalt wird, es meint, die Sezessionsflagge decke die ganze Ladung. Diese Stimmung verdichtet sich hier und dort zu der Forderung, in einer Kunstausstellung dürfe nur Fertiges, nur Reifes gezeigt werden und sie müsse andernfalls von Besuchern und Käufern boykottiert werden. Abgesehen davon, dass das Publikum sich mit dieser Forderung um den Genuss einer vernichtenden Kritik, um ein Gefühl reiner Freude, der Schadenfreude, zu bringen droht, offenbart es damit eine Unkenntnis dessen, was eine Ausstellung eigentlich ist. Kunstausstellungen haben nicht die Aufgabe, mit Privatsammlungen und öffentlichen Galerien zu wetteifern; sie sollen zeigen, was ist, welcher Art die Bewegungen der Kunst sind und welcher Idealismus die heranwachsende Jugend beseelt. Sie haben ihre Aufgabe erfüllt, wenn es gelingt, etwas Wesentliches von der Produktion des Tages zu zeigen und es in lehrreiche Vergleiche zu bringen mit bereits anerkannten Werten, wenn es ihnen gelingt, in einem nicht sensationellen, in einem rein geistigen Sinne

FR. AHLERS HESTERMANN, KNABE MIT BILDERBUCH

M. LIEBERMANN, STRASSE IN ZANDVOORT, UM 1890



U. HÜBNER, ALTE FREGATTE

interessant zu sein. Diese Forderungen sind in dieser Ausstellung erfüllt. Das sollte um so mehr anerkannt werden, als es immer schwieriger wird, interessante Ausstellungen zu machen, besonders in dieser Kriegszeit, wo die Jahresproduktion so vielen Hemmungen unterworfen ist. Das Verhältnis des gebildeten Publikums — einschliesslich der Kritik — zur bildenden Kunst ist noch sehr unsicher. Wäre es anders, so müsste die Wand mit den Frühbildern Liebermanns genügen, die Ausstellung zu einem Ereignis zu machen. Wenn von einem bekannten Dichter, etwa Gerhart Hauptmann, eine bisher unbekannte Jugendarbeit veröffentlicht würde: was wäre das für eine Sensation! Und wie rauscht es jedesmal im Blätterwalde, wenn etwas Altes oder Neues von Richard Strauss zu Gehör gebracht wird! Solche Dinge werden zu gesellschaftlichen Ereignissen. Die Berliner Kritiker fahren bei irgendwie interessanten Premieren in die Provinz, weil alles, was das Theater angeht, auf ein lebendiges Interesse im Publikum rechnen kann. Nun bedeuten aber die in der Sezession ausgestellten Bilder Liebermanns auch etwas wie eine wichtige Premiere. Zwei davon waren bisher völlig unbekannt. Sie haben irgendwo in einem Schrank aufgerollt gelegen, sind zufällig hervorgeholt worden und erweisen sich nun als Meisterarbeiten. Daneben wäre es immerhin eines Hinweises und des Interesses wert, dass auch von Slevogt zwei Bilder ausgestellt sind, ein Stilleben und ein Tierstück, die in Berlin noch niemals gezeigt worden sind. Auch der merkwürdige Goya, eine Landschaft in einer Claude Lorrainschen Gesamtstimmung, mit höchst eindrucksvoller Silhouette, belebt durch eine Stierherde und durch einige zum Teil glänzend gemalte Figuren, giebt der Ausstellung eine besondere Note. Und endlich hängt, in der Nähe eines schönen Schwinds, ein kaum bekanntes, winziges Bildchen von Spitzweg, der „Rappelkopf“,* das vielleicht das Schönste ist, was es von Spitzweg

* In der Biographie Spitzwegs von Uhde-Bernays nicht abgebildet.

M. LIEBERMANN, DIELE. 1890

W. BONDY, BILDNIS LOUIS VAN LAAR

überhaupt giebt, das die Begabung dieses Künstlers in einer unendlich lebendigen Weise beleuchtet und dessen öffentliche Ausstellung dem Liebhaber schöner Malerei wenigstens ebensoviel bedeutet, wie die Neuaufführung des „Rappelkopf“ mit Pallenberg in der Hauptrolle an Reinhardts „Deutschem Theater“. Das alles sind doch Dinge, die diese Ausstellung ereignisreich machen. Dafür aber ist wenig Dankbarkeit; man ereifert sich oder lacht über einige Wildheiten und beurteilt danach die ganze Ausstellung, oder man polemisiert in peinlicher Selbstverliebtheit.

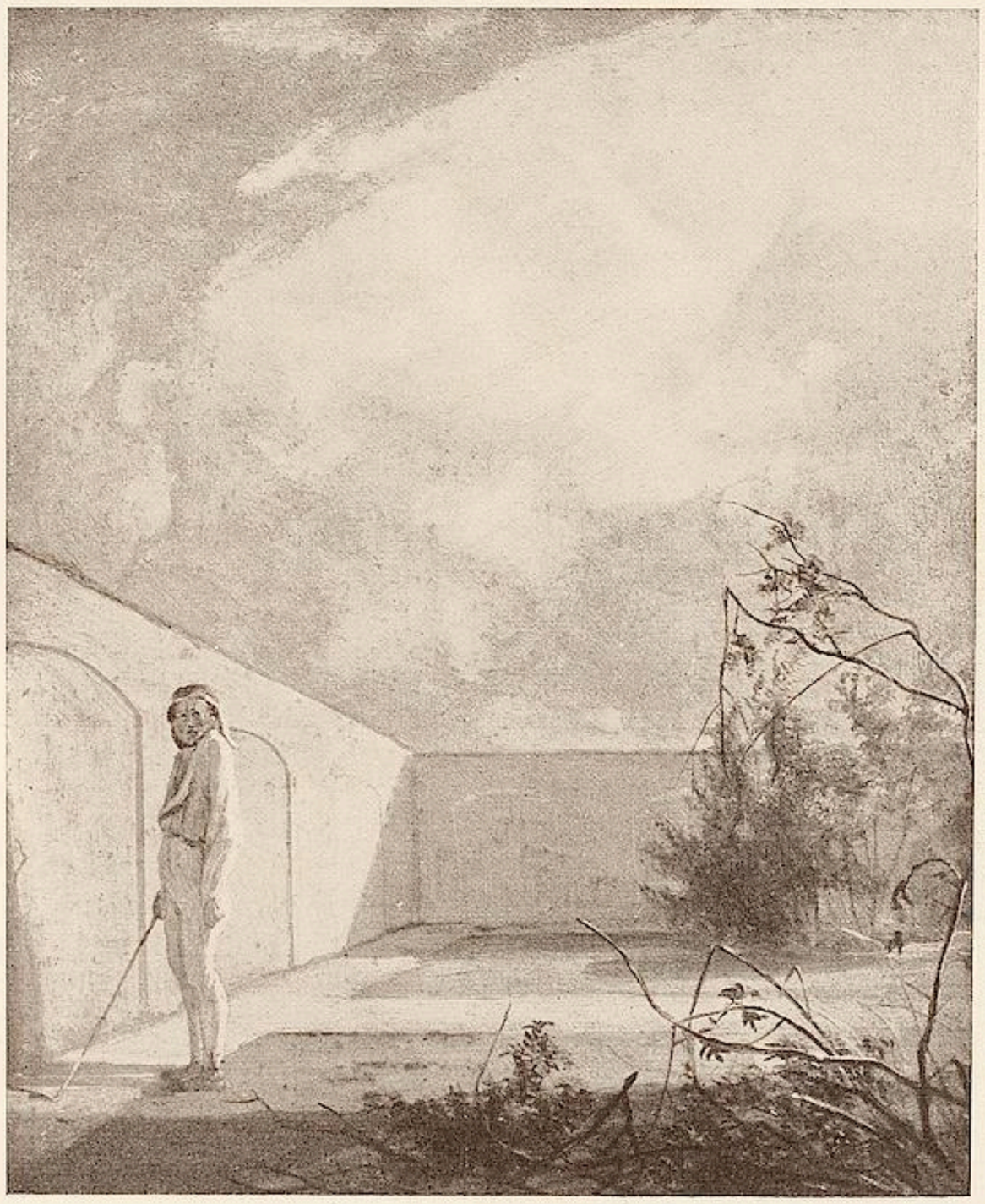
Die Liebermannwand möchte man, wie sie ist, bekrönt von dem neuesten Selbstbildnis, in eine öffentliche Galerie überführen. Es handelt sich im wesentlichen um Bilder, die vor 1890 entstanden sind, also recht eigentlich um gesuchte Galeriebilder, um abgelagerte Kunst, um eine Malerei, die schon Patina hat, in der die Farben zusammengewachsen erscheinen. Liebermann wirkt in diesen Bildern schon in ähnlicher Weise historisch wie Menzel in seinen kleineren Arbeiten; wie Liebermann mit dieser Wand denn überhaupt zu Menzel lebendig hinüberweist. Diese kleine Sammlung hat etwas Erregendes, weil man etwas Klassisches darin spürt, sie entzückt den Kenner, den Liebhaber schöner Malerei und wird von selbst zum Mittelpunkt.

Das früheste unter den Bildern ist eine „Wäscherin“, die in der Ecke eines ziemlich dunklen Raumes am Waschtrog steht. Der Signatur nach ist das Bild 1872 gemalt. Es gehört in den Kreis der „Gänserupferinnen“, der „Korbflechter“, „Lotsen“ usw. Die graubraune, asphaltdunkle Malweise ist noch ganz in der Art Munkacsys, doch ist der fünfundzwanzigjährige Liebermann über den berühmten ungarischen Meister entschieden schon hinausgelangt. Die Malerei ist in allen Teilen ungemein lebendig, weich und tonig; dabei ist der Genrecharakter in feiner, unaufdringlicher Weise gewahrt. Dieses ist eines der beiden Bilder, die verloren waren und wiedergefunden worden sind.

Das andere wiederentdeckte Bild ist eine der vielen Studien zu den Kleinkinderschulen. Es muss um 1875 gemalt worden sein. Das Motiv ist dem Bilde bei Albert Freudenberg verwandt; links sieht man denselben Schrank und rechts sind die Kinder ebenfalls im Kreise angeordnet, doch ist der Standpunkt näher genommen. Die Studie ist breit und temperamentvoll, offenbar vor der Natur heruntergemalt und man spürt darin die Beschäftigung mit Frans Hals. Die bekannten „Kleinkinderschulen“ haben alle etwas mehr oder weniger Unfertiges, etwas Studienhaftes behalten; Liebermann hat das schwierige Motiv offenbar zum Endgültigen nicht entwickeln können; darum tritt dieses Bild mit einer gewissen Gleichberechtigung neben die schon bekannten Fassungen. Zu den Einzelstudien der „Kleinkinderschulen“ gehört auch die ausgestellte, kontrastreich gemalte Meisterskizze eines Kindes.

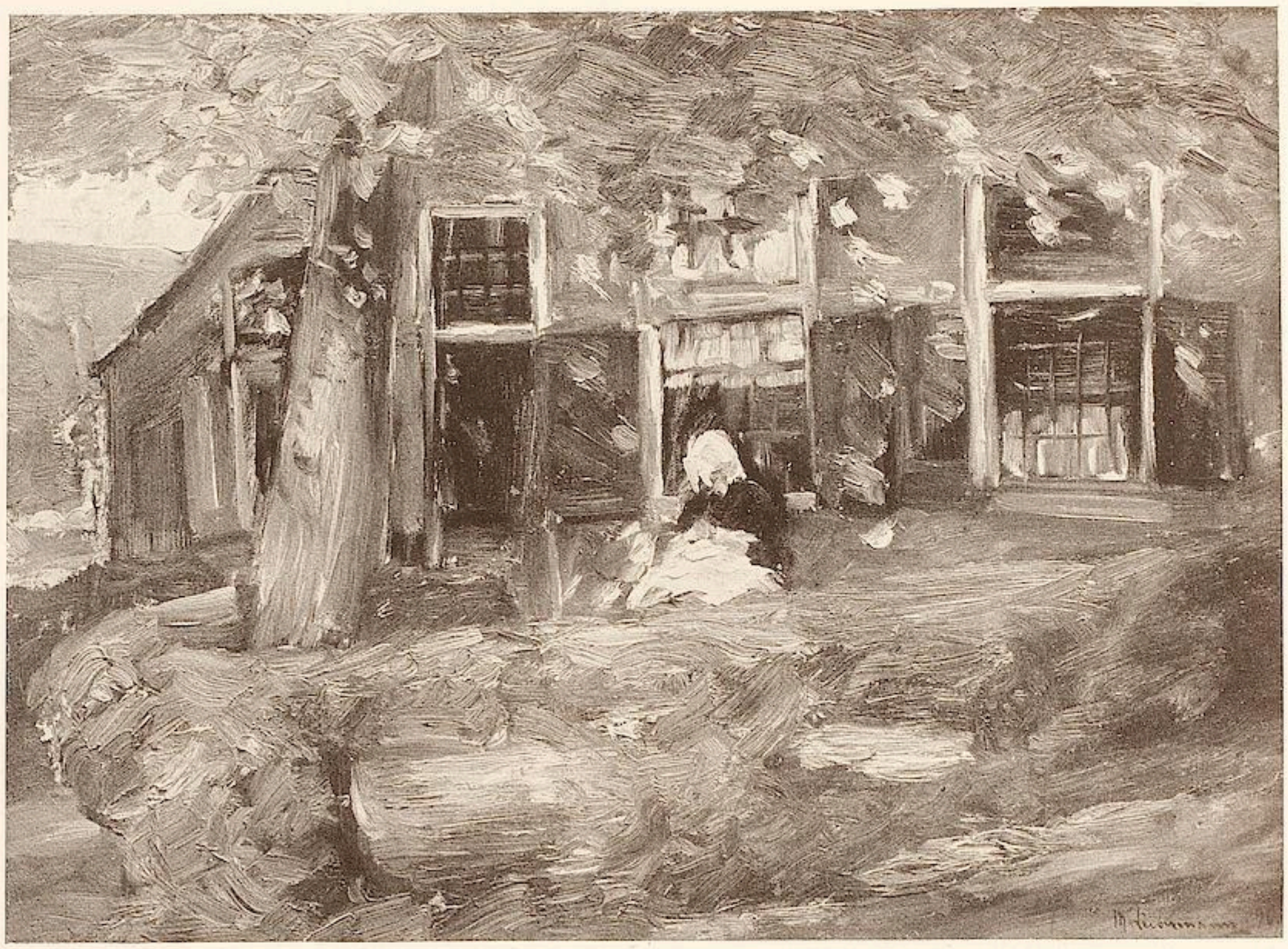
Eines der am wenigsten gekannten Bilder Liebermanns, das aber zu den schönsten überhaupt gehört, ist der „Schlächterladen in Dordrecht“ aus dem

Jahre 1877. Hancke sagt in seinem Buch über dieses Bild: „Der ‚Schlächterladen' ist das Farbigste, was Liebermann bis dahin gemalt hatte. Die leuchtend gelbe Seitenwand des Ladentisches, das tiefe Violett der Steinfliesen und das lebhafte Rot des Fleischstückes ergeben ein glühendes Kolorit, das an Vermeer erinnern könnte, wenn nicht die Selbstständigkeit der Malerei den Gedanken an andere Bilder sogleich wieder verwischte. In ihr erscheint zum erstenmal eine temperamentvolle Bewegtheit, die nicht eine Folge der Eile, sondern der künstlerischen Erregtheit ist, wie sie mit Flüchtigkeit nicht das geringste zu thun hat. Sie äussert sich vielmehr in einer grösseren Elastizität und Ausdrucksfähigkeit des Striches. Dieser begnügt sich nicht mehr damit, eine Farbe an die richtige Stelle zu setzen und eine Qualität nachzuahmen, er beginnt den Eindruck zu umschreiben. Dies aber in den Grenzen eines schönen Handwerks — eines flüssigen Auftrags, einer klaren Farbe — und einer sinnlich gegenständlichen Wirkung." Diesen Worten bleibt nur ein leiser Ausdruck des Bedauerns hinzuzufügen, dass Liebermann später die Frau am Ladentisch aus dem Kopf hinzugemalt hat. Als farbiger Fleck ist die Gestalt schön und organisch; sonst aber ist sie zu klein geraten und steht falsch da. Dieser kleine Mangel kann dem Werk seine ungemeine Bedeutung jedoch nicht nehmen.



K. SPITZWEG, RAPPELKOPF

Eine Perle der kleinen Sammlung ist der „Halbakt". „Es ist das", wie Hancke sagt, „ein kleines Bild, von dem Liebermann sich nie trennen wollte — wie er überhaupt unter seinen Studien einige Lieblinge hat, die ihm die verlockendsten Angebote seiner Kunsthändler nicht entreissen konnten. Mit deutlicher Betonung des Konturs und feinen Pinselstrichen, ist es in hellen graublonden Tönen gemalt.



M. LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHES BAUERNHAUS. 1876

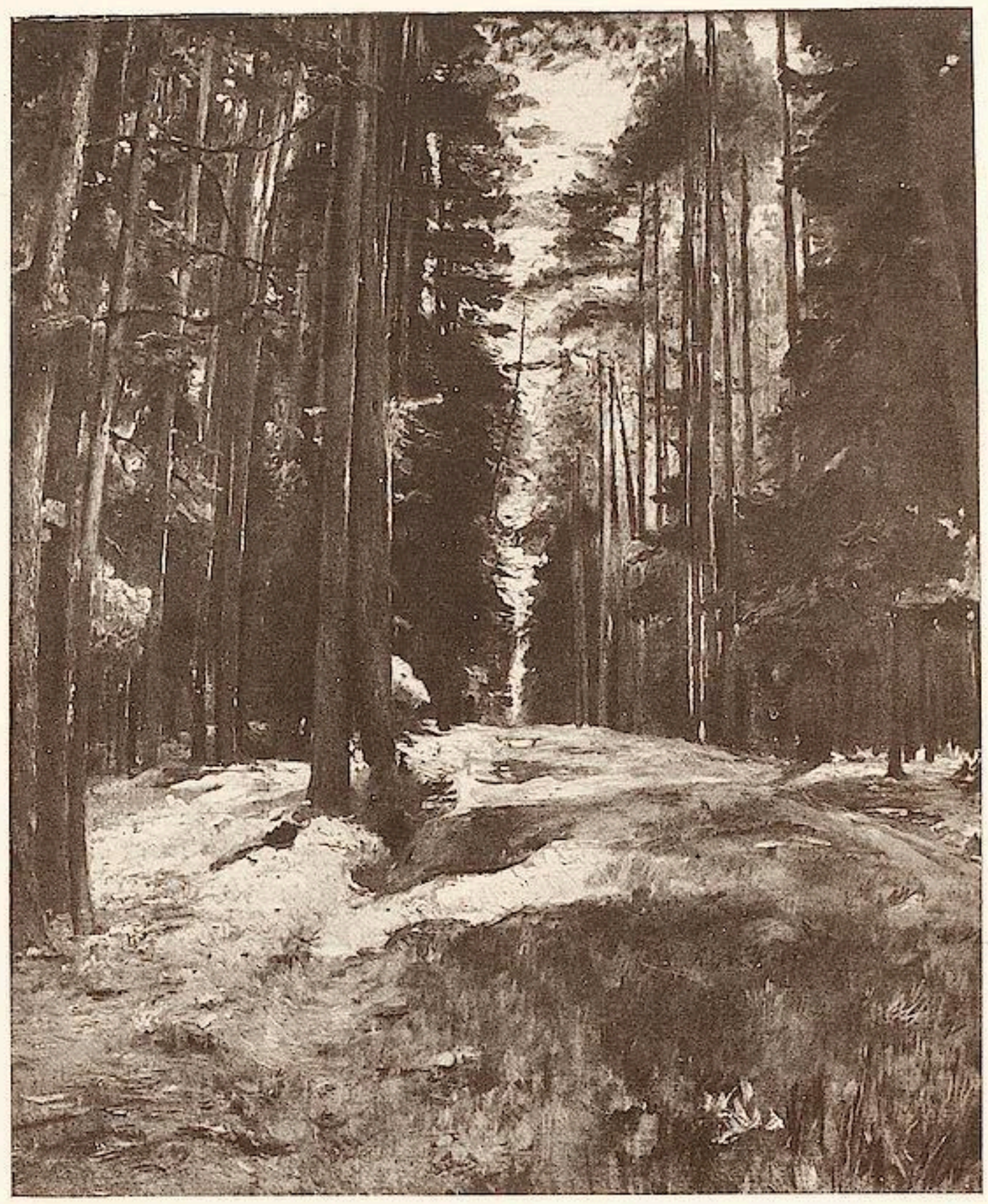
Alle lebhaften Kontraste fehlen. Diese Zartheit wirkt nicht ganz absichtslos, man merkt, dass der Künstler sich zusammengenommen hat. Aber vereint mit dem schlichten Ausdruck in Haltung und Mienen giebt sie dem Bilde etwas Rührendes." Eben um dieser menschlichen Intimität willen geht dieses Bildchen nach einer Seite auch über Leibl hinaus.

Merkwürdig ist die Studie eines Papageienmannes, weil sie in ihrem Entstehungsjahr, 1881, ganz vereinzelt dasteht. Das Motiv ist erst ein Jahrzehnt später aufgenommen und konsequent verarbeitet worden. Die Skizze ist sehr farbig; um so unvermittelter taucht sie zwischen dem „Altmännerhaus", den „Waisenmädchen" und der „Spitzenklöpplerin" auf. Es ist darin ein Vorwegnehmen späterer Anschauungsformen, wie es öfter bei Liebermann zu beobachten gewesen ist.

Aus der Zeit als Liebermann die Studien zu seiner „Flachsscheuer" malte, stammt das „Strickende Mädchen". Die Landschaft hinter der stehenden Gestalt ist nur angedeutet; die Figur selbst hat in ihrer ernsten Farbgebung etwas Altmeisterliches. Nicht dass Mittel alter Meister benutzt worden wären; aber die Malerei hat gar keine moderne Unruhe, die Empfindung ist in einer selten vollkommenen Weise objektiviert. Obendrein haben die Jahrzehnte den Farben eine eigene Abgeklärtheit gegeben; die leise Melancholie der braunvioletten Töne erscheint dem Legendarischen Milletscher Gestalten angenähert.

Um 1890 sind die beiden Ansichten aus holländischen Städten, die wie Pendants wirken, gemalt worden. Am schönsten ist die „Strasse in Zandvoort". Der Blick in die enge Gasse mit den stark verkürzten Giebelhäusern, die braunrote Tonigkeit, das Leben des Pinselstrichs: alles wirkt zusammen, um dem kleinen Bild einen Zug von intimer Monumentalität zu geben. Es sind damals viele ähnliche Bilder entstanden. Dass sie nicht alle gleich gut gelungen sind, beweist die etwas trockene, verstaubte Farbigkeit der „Strasse in Katwijk". Die

M. LIEBERMANN, KLEINKINDERSCHULE, UM 1875



TH. HAGEN, WALD

„Strasse in Zandvoort" gehört aber zu dem Besten. Das einfache Motiv hat eine Grösse und faszinierende Lebendigkeit, der Raum ist so mächtig gegeben, das Wetter schafft eine so zwingende Stimmung, dass die Bedeutung der alten holländischen Landschafter mit ganz modernen Mitteln wieder erreicht worden ist.

Die beiden Innenräume mit Ausblicken ins Grüne gehören in dieselbe Zeit. Das wichtigste der beiden Bilder ist 1890 signiert, es ist also aus der Zeit, in die Hancke wohl mit Recht das „Tischgebet" aus der Hamburger Kunsthalle verlegt hat. Die Farbe erscheint auf diesem Bilde wie flüssiges Email, die Malerei ist kostbar, sie ist breit und intim zugleich, sie stellt in zauberischer Weise den Raum her und gewinnt aus dem Kontrast der braungrauen Interieurfarben zu dem lechzenden Grün hinter dem Fenster einen Akkord von herrlich vollem Klang. Das Talent spricht aus jedem Pinselstrich, aus der Nüancierung aller Valeurs.

Das späteste der ausgestellten Bilder — mit Ausnahme des Selbstbildnisses — ist das „Holländische Bauernhaus". Es ist 1896 gemalt. Dieses Haus mit dem schattenden Baum davor auf erhöhtem Terrain kennt man schon von einer der schönsten Zeichnungen Liebermanns. Auf der Zeichnung spielen ganz ähnlich die Sonnenflecken auf der Hauswand, auf dem Boden und auf der hellen Gestalt der Frau. Auch auf dem Bild musizieren Licht und Dunkel miteinander, sie schwellen an und ab und alles bleibt in einer schönen, idyllischen Unbestimmtheit. Der Naturalismus des Motivs hat sich ganz in empfindungsvolle Malerei verwandelt. Die friedliche Schönheit dieses Bildes weist nachdrücklich auf das lyrische Element im Talent Liebermanns.

Das Bild einer alten Frau aus dem Jahre 1891

MARIA SLOVONA, HERBSTBLUMEN

gehört nicht zu den glücklichen Arbeiten. Es verrät den Einfluss Israels; es scheint, als hätte der Maler bei der Arbeit zwischen verschiedenen Anschauungsweisen geschwankt. Das Selbstbildnis von 1915 zählt dagegen zu den gelungenen Selbstporträts. Wie dieses Bild mit seiner hellen Malweise, den bald Siebzigjährigen darstellend, die Gruppe der dunklen Jugendbilder beherrscht, wie der Alternde gewissermassen auf seine eigene Vergangenheit zurückblickt, das hat etwas Ergreifendes. Es wirkt ganz episch. Der Eindruck ist so stark, dass man in Zukunft, wenn man diese Ausstellung bezeichnen will, sagen wird: das war die Ausstellung mit der Liebermannwand.

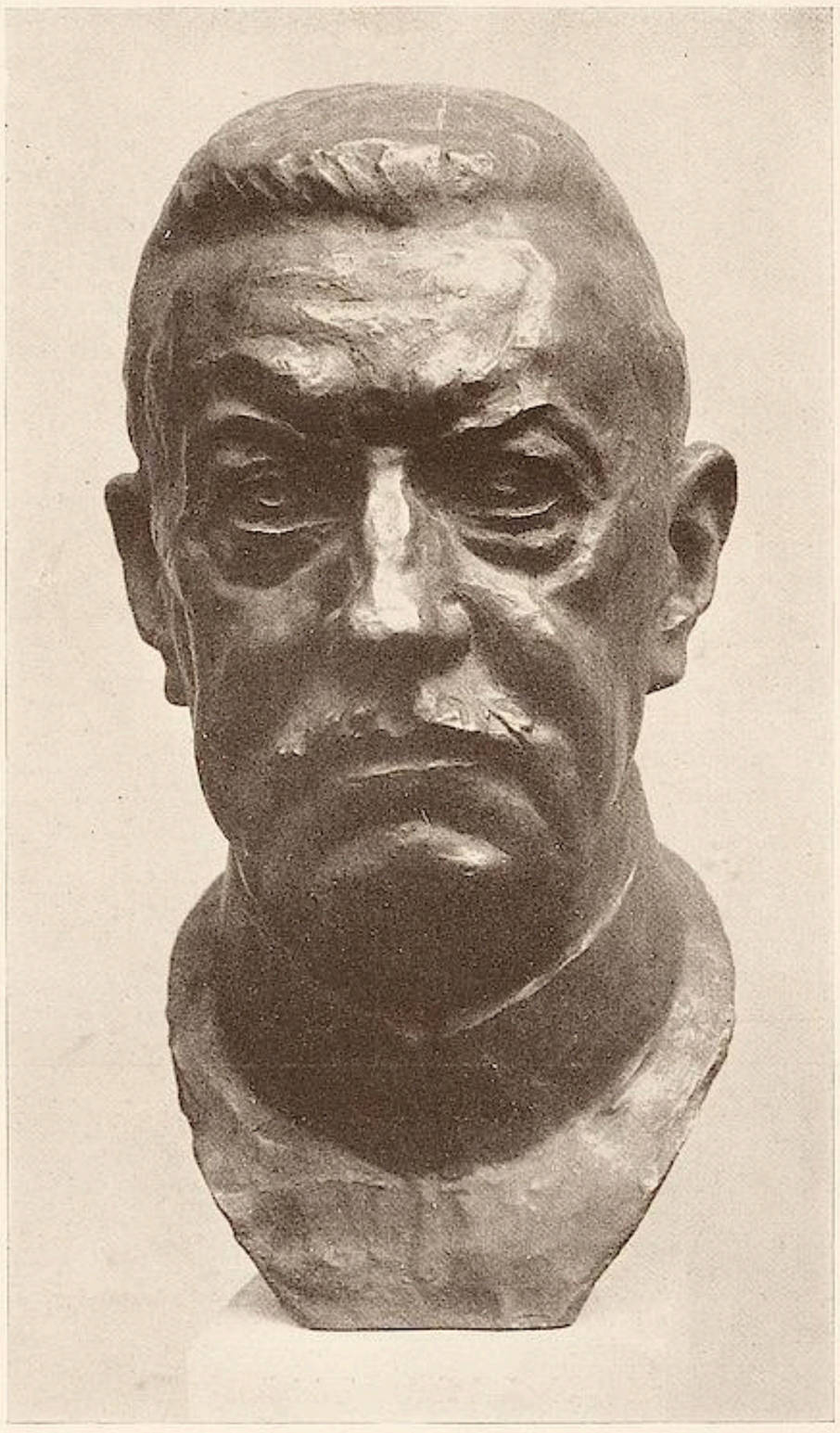
* * *

In Ausstellungen, wo das Bild vorherrscht, nimmt die Plastik eine zweifelhafte Stellung ein. Die Skulpturen stehen wie Lückenbüsser, wie Dekorationsobjekte umher und kommen nicht zur Eigenwirkung. Auch wird die Auswahl weniger streng getroffen, da Plastiken nicht so bequem eingesandt und zurückgewiesen werden können. Es wäre darum zu wünschen, dass die Freie Sezession einmal eine reine Skulpturenausstellung machte, von sowohl retrospektivem wie prospektivem Charakter. Nur in einer solchen Ausstellung könnten die einzelnen Werke zu rechter Wirkung kommen und innerhalb grosser Zusammenhänge gezeigt werden. Während des Krieges verbietet sich frei-

lich eine so umständliche Veranstaltung, schon der Kosten und der Transportschwierigkeiten wegen. Nach dem Kriege aber wäre sie ein gutes Mittel, eine Truppenschau der Talente zu veranstalten und, angesichts der dann harrenden Aufgaben, Irrtümer zu verhindern. Was in dieser Ausstellung ist, klärt die Situation keineswegs. Es scheint, als ob wichtige Wandlungen in der deutschen Plastik sich vorbereiten, vorläufig gehen sie aber noch ganz unterirdisch vor sich. Grundsätzliches lässt sich vor den ausgestellten Arbeiten nicht sagen. Die Talentvollsten scheinen einer gewissen Depression zu unterliegen. In Barlachs beiden Arbeiten ist eine leichte Erstarrung bemerkbar; und Hildebrands Altmeisterschaft weist konventionelle Züge auf. Gaul hat nur eine Kleinbronze gesandt, und Haller hat sich mit seinen neuen Arbeiten selbst nicht ganz erreicht. Am meisten interessieren — das ist nun einmal menschlich — die in diesem Jahr besonders aktuellen Büsten, vor allem der Generalfeldmarschall von Bülow von Fritz Klimsch, die Kluckbüste von August Kraus und der Prof. Dr. S. von Georg Kolbe. Das Bildnis bietet den Bildhauern durch seine Naturbeziehungen am meisten Sicherheit in einer Zeit, in der die künstlerische Behandlung der Form sehr unsicher ist und die zwischen dem edlen, immer mehr oder weniger klassizistischen Formalismus eines Ebbinghaus, Klimsch, Kraus, Marcks, Gerstel oder Krückeberg (dessen Grablegung die Vollendung in echtem Ma-

G. KOLBE, PROF. DR. S. BRONZE

terial verdiente) und dem von echtem Pathos berührten barocken Gliederpuppenexpressionismus eines Lehmbruck und de Fiori oder dem allzu programmatischen Parallelismus, wie Milly Steger ihn vertritt, unsicher hin- und herschwankt. Es giebt heute eine Plastik, die den Malern zu gefallen trachtet und eine andere, die sich um den Beifall des Architekten bemüht. Bildhauer, die plastisch, architektonisch und malerisch in einem denken, wie die alten Meister es thaten, wie Gottfried Schadow noch es vermochte, giebt es nicht mehr. Eine Untersuchung, warum es sie nicht giebt, verbietet sich bei dieser Gelegenheit.



FR. KLIMSCH, GENERALFELDMARSCHALL VON BÜLOW. BRONZE

M. LIEBERMANN, KINDERBILD, UM 1875

HANS GRISEBACH

VON

MAX LIEBERMANN

Unsrer Welt Paläste baust du,
Baust zugleich die Welt auch selber,
Heiter aus des Lebens Gleichung
Rechnend das berühmte X.
Doch wir fürchten: deine Zirkel,
Keuscheste Gedankenkreise,
Stört mit übermüt'gem Tritte
Einst ein allerliebstes Füsschen.

So hatte kurz vor Ausbruch des siebziger Krieges in dem eben erschienenen neuen „Tanhäuser" Eduard Grisebach seinem um ein oder zwei Jahre jüngeren Bruder Hans zugerufen, ohne wohl selbst zu ahnen, wie bald seine dichterische Prophezeiung in Erfüllung gehen würde. Denn aus dem angehenden Architekten war in wenigen Jahren ein berühmter Baumeister geworden. Und auch, was ihm

Anm. d. Red.: Über Hans Grisebach, dessen künstlerisches Schaffen W. C. Behrendt im vorigen Hefte ausführlich besprochen hat, teilt Max Liebermann die folgenden persönlichen Erinnerungen mit.

MAX LIEBERMANN, WÄSCHERIN. 1872

in der zweiten Strophe geweissagt war, hatte sich durch seine Verheiratung bewahrheitet.

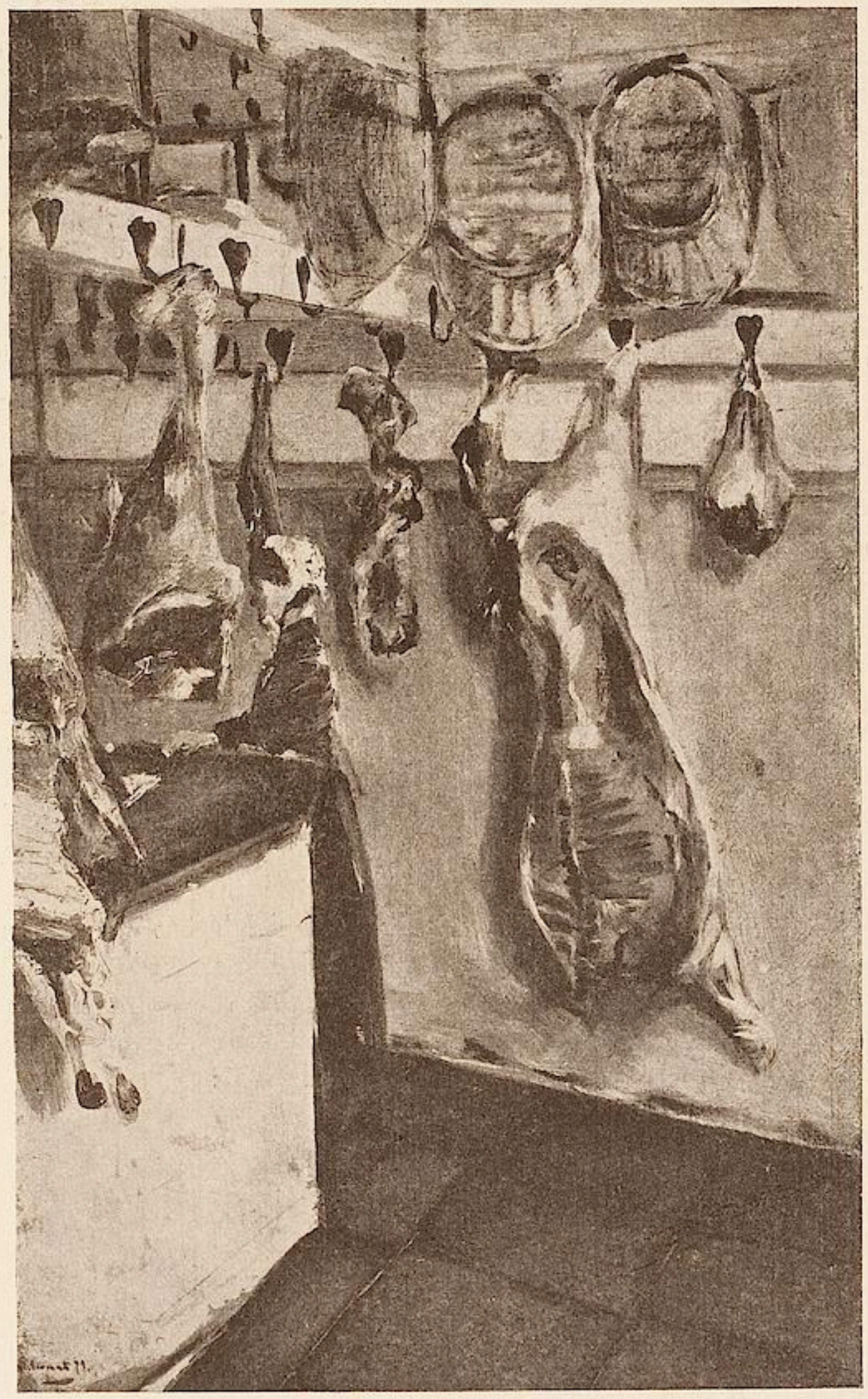
Hans Grisebach stand im Zenith seines Ruhmes, als ich ihn Mitte der achtziger Jahre kennen lernte. Er war ein schlanker, hochgewachsener Mann, dessen korrekte Haltung schwer den Künstler erraten liess. Eher hätte man ihn für einen Beamten halten können oder einen Offizier, als der er den Krieg gegen Frankreich bei den Gardefüsilieren, den sogenannten Maikäfern, mitgemacht hatte. Was aber am meisten an ihm auffiel: der grosse, runde Kopf, der um so grösser wirkte, als seine untere Partie besonders klein war, gab seinem Gesicht ein fast kindliches Aussehn, das noch durch blaue, träumerische Augen und das Rosige seines Teints verstärkt wurde. Während sein Bruder Eduard auffallend brünett war, war er äusserst blond.

MAX LIEBERMANN, STRICKENDES MÄDCHEN, UM 1885

Er war sehr zurückhaltend, aber nicht aus Stolz, sondern aus Selbstachtung: er hasste das Gewöhnliche. Doch im intimen Kreise taute er auf und er konnte von bezaubernder Liebenswürdigkeit sein

und sein ausgesprochen hannoverscher Dialekt — in Hannover soll bekanntlich das reinste Deutsch gesprochen werden — unterstützte noch die Kultur, die seine Worte atmeten.

Geboren als Sohn des berühmten Botanikers Grisebach, der die Universität und die Stadt Göttingen ein Menschenalter hindurch beherrschte, hatte er die beste Kinderstube gehabt. In dem Hause des Vaters, der ein Korpsbruder und Duzfreund Bismarcks und ein Schwager des grossen Chirurgen Langenbeck war, sah er von Jugend an die geistige Elite Deutschlands. Das gab seinem Auftreten die ruhige Sicherheit, das stolze Selbstbewusstsein, das ihn die Eitelkeiten der Welt, Titel und Orden verachten liess. Frühzeitig hatte ihm seine eminente Begabung den ihm gebührenden



MAX LIEBERMANN, SCHLÄCHTERLADEN IN DORDRECHT. 1877

Platz unter den besten seiner Kollegen eingeräumt ohne den schweren Kampf, der oft auch den Begabtesten nicht erspart blieb. Die Grazie und Anmut seines Talentes liessen ihm die reifen Früchte in den Schoss fallen; unbestritten war er einer der berühmtesten und gesuchtesten Baumeister

Berlins geworden und er wäre der Berühmteste geworden, wenn er nicht alles gethan hätte, um — es nicht zu werden.

Nicht etwa, dass er nicht mit Leib und Seele bei seiner Kunst gewesen wäre, aber sobald er die künstlerische Lösung seiner Aufgabe gefunden zu haben glaubte, war sein Interesse geschwunden. Das Geschäftliche, das mit jedem Bau und vor allem mit jedem Bauherrn verbunden ist, war ihm zuwider. Er liebte seine Kunst wie je ein Künstler, aber statt die Verdriesslichkeiten, die die Ausführung eines jeden Baues nun einmal mit sich bringt, zu überwinden, suchte er sich ihnen durch die Flucht zu entziehen.

Daher der Zwiespalt in seinem Leben, der ihn auch vorzeitig seiner Kunst entzog. Statt seinen Neigungen zu widerstehen, erlag er ihnen und die letzten zehn Jahre seines kurzen Lebens war er nur noch Bibliophile, auch darin seinem Bruder Eduard ähnlich, der nach dem phänomenalen Jugenderfolg mit seinem „Neuen Tanhäuser“ die letzten dreissig Jahre seines Lebens kaum noch einen Vers geschrieben hatte und mit aufopferndem Fleisse machte, was ein jeder Bibliothekar hätte machen können. Beide Brüder waren Genussmenschen: sie lebten ihren Neigungen. Sie thaten, was ihnen ihr Talent zu thun vorschrieb, ohne von ihm mehr zu fordern; daher in beider Leistungen das Vollendete der Form, das Graziöse, aber auch ein gewisses Weibliches, das Fehlen des Äussersten, das nur dem Künstler beschieden ist, der den Kampf mit dem Engel durchgefochten hat: ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Beider Brüder Talent war lyrischer, fast romantischer Natur, das nicht ganz in das realistische Zeitalter Bismarcks passte: der um ein oder zwei Jahre ältere, nachdem er seine Jugendsensationen in die unvergänglichen Verse des „Neuen Tanhäusers“ gegossen hatte, fand im Studium Schopenhauers Befriedigung. Hans Grisebachs Talent entfaltete sich während der Umwandlung Berlins aus einer mittleren Residenz zur Reichshauptstadt und er machte sie nicht nur mit, sondern er bestimmte ihren architektonischen Charakter mit durch sein Faberhaus, dessen letzte Konsequenzen erst Messel ziehen sollte. Das Landhaus in der Lichtensteinallee mit der reizenden Loggia war seine Lieblingsschöpfung und ich glaube, dass sich in diesem Bau die ganze Fülle seines Talentes und seiner Kultur dokumentierte.

In der so seltenen Vereinigung von ursprünglichem Talent und höchster Kultur liegt das Charakteristische von Grisebachs künstlerischer Persönlichkeit. Er fusste in und auf der Tradition, aber bedeutet das etwa einen Mangel an Originalität? Nur die „Narren auf eigne Hand“ wollen eine neue Form erfinden: der Künstler will ausdrücken, was er empfindet, seine Vision. Selbstverständlich bedient er sich dazu der vorhandenen Formen, die zu neuen Formen, ihm unbewusst, werden, indem er seine Empfindungen auszudrücken versucht. Mag einer in griechischen oder römischen, in byzantinischen, gotischen oder Renaissance-Formen bauen, ist ganz gleichgültig: nur die Kraft der Persönlichkeit, die sich in den verschiedenen Formen ausdrückt, macht die Grösse des Künstlers.

Grisebach hat jeder seiner Schöpfungen den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken vermocht. Würde sonst in unserer schnell lebenden und noch schneller vergessenden Zeit noch von ihm die Rede sein?

MAX LIEBERMANN, STUDIENBLATT ZUR „FLACHSSCHEUER IN LAREN". 1887/1888. BLEISTIFT

LIEBERMANNS ZEICHNUNG

VON

ERICH HANCKE

Dem (vom Jahre 1890 aus) Zurückblickenden scheint die künstlerische Entwicklung Liebermanns sich zwar unstet zu bewegen, oft das Ziel ändernd, aber bis zur „Flachsscheuer" erweist sich seine Natur doch nachdrücklich als die eines Koloristen. Rein malerisch waren seine Absichten, soweit sie sich freiringen konnten. Er liebte die Klarheit der Mittel. Er dachte seine Bilder für Ölfarbe, gewissermassen als Stilleben. Sie waren den Augen eine Freude. Und seine Zeichnung war von Anfang an, das heisst sobald nicht mehr Bleistift und Feder des Knaben alleiniges Werkzeug bildeten, die Dienerin seiner Malerei. Er zeichnete streng und unmalerisch. Zum Studium, nicht als Selbstzweck. Nun aber unterliegt er einem neuen, antipathischen Einfluss, und allmählich, wie die Tendenz seiner Malerei vom Reinmalerischen sich abwendet, wird die Zeichnung zum Ausdrucksmittel seiner Absichten, so dass in dem Augenblicke, wo jene Tendenz ihren Höhepunkt erreicht, man in seinen Zeichnungen und nicht in seinen Bildern die reinste Ausserung seines Talents suchen muss.

Und die Werke, die er schafft, sind so mannigfaltig, schliessen einen so weiten Kreis von Wirkungen ein, sind so endgültig, als ob aller Reichtum der Natur dem Künstler zu hellen und dunklen Flecken geworden wäre, als ob seine Vision sich in eine luministische verwandelt hätte. Und doch ist er ein Kolorist. Er war es bis dahin und wird es wieder, sobald jener Einfluss seine Macht verloren hat.

Liebermanns Respekt vor der Zeichnung ist ein angeborener. Seine Überzeugung war von je: Malen

Anm. d. Red.: Im Februar und März war bei Paul Cassirer, Berlin, eine sehr umfangreiche und gewichtige Ausstellung von Zeichnungen Liebermanns zu sehen, die auch dadurch bedeutungsvoll geworden ist, dass damit das schwierige Geschäft der Datieruug zum erstenmal ernsthaft begonnen hat. Statt einer besonderen Ausstellungsbesprechung drucken wir das Kapitel Hanckes aus seinem Liebermann-Buch ab, weil es das Beste und Genaueste ist, was bisher über den Zeichner Liebermann gesagt worden ist.

MAX LIEBERMANN, VATER DES KÜNSTLERS. TUSCHZEICHNUNG UM 1864

ist zeichnen mit Farbe. Doch war in den ersten zehn Jahren seiner Laufbahn, also bis zum Jahre 1879, sein Augenmerk viel zu intensiv auf die Erlernung der Maltechnik gerichtet, als dass er der Zeichnung die gleiche Aufmerksamkeit hätte widmen können. Von den „Gänserupferinnen“ bis zu „Christus im Tempel“ ist ein Fortschritt in ihrer Richtigkeit wie in ihrer Ausdrucksfähigkeit nicht zu bemerken. In dieser Zeit diente sie fast ausschliesslich der Vorbereitung der Bilder. Von fast allen Bildern existieren noch sehr sorgfältige Ensembleskizzen, sogenannte Kartons, von denen bei der Ausführung kaum mehr abgewichen wurde, und viele Einzelstudien, Akt- und Kostümfiguren, Köpfe und Hände. Besonders zahlreich sind sie zu

„Christus im Tempel“. Sie sind sehr einfach g
macht, zumeist in Kontur, mit einfacher, die Deu
lichkeit der Formen begünstigender Schattenangab
Zahlreiche Härten und Fehler beweisen, dass Liebe
mann damals noch nicht besonders gut zeichn
konnte. Allerdings ist überall starkes Formgefü
und Lebendigkeit erkennbar. Die Korrektheit
warb er sich erst später. In München und dann
Berlin. Von den Aktzeichnungen für „Christus
Tempel“ bis zu denen für die „Badenden Junge
ist es ein sehr grosser Fortschritt.

Mehr Selbstwert bekam Liebermanns Zeic
nung erst in Holland, wo sich ihm bei zunehme
der Bekanntschaft mit dem Lande die Motive b
zu zahlreich aufdrängten, als dass er sie durch
Malerei bewältigen konnte.

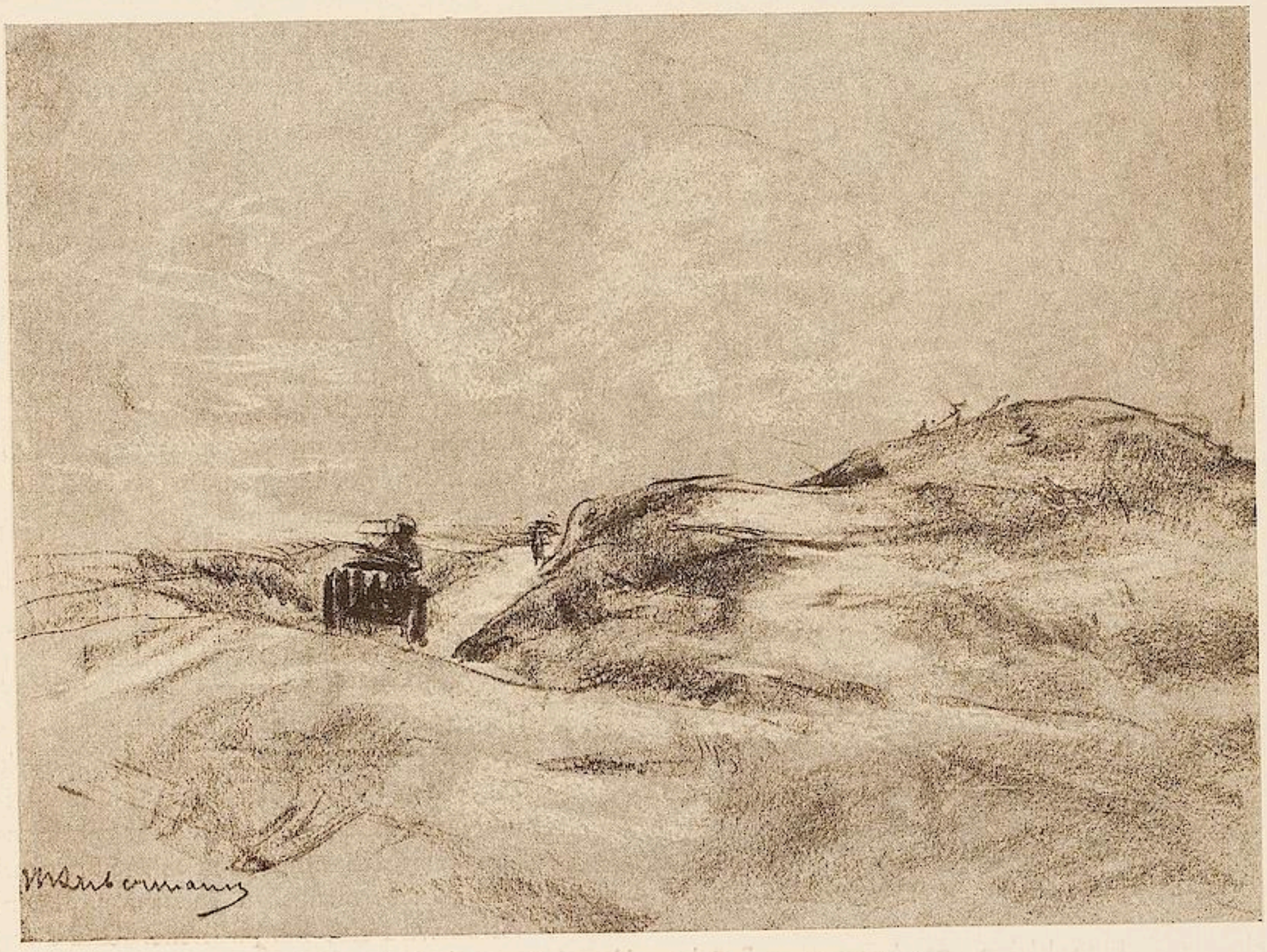
Eine der frühesten holländischen Zeichnung
stammt aus der Mitte der siebziger Jahre, vielle
gar aus dem denkwürdigen Jahre 1876. Ob
jeden Zweifel stellt sie eine Amsterdamer Gra
vor. Im Vordergrunde das Wasser. Drüben h
schmale Speicherhäuser mit leiterartigen Trepp
zum Parterregeschoss und Vorrichtungen zum H
sen von Lasten an der Bodenluke. Auf dem Q
davor Waren in Ballen und Kisten. Handwag
stehen dabei. Unten am Wasser an einer Anle
stelle, waschende Frauen und ein Segelkahn. In
Flucht einer einfachen, über die Gracht führend
Brücke öffnet sich ein Seitengässchen. Es sche
menschenbelebt. Man sieht Frauen und Kinder
Gruppen an der Ecke stehen. Hinter der Brüc
macht die Gracht eine Biegung. Die fernen Häu
zeigen sich von der Front. Mit der grössten Naive
ist alles Sachliche wiedergegeben. Die tause
Fenster mit dem Gitter ihrer Einfassungen und
bis über ihre Mitte herabgelassenen Rouleaux,
Giebel, die Vorsprünge, die Schornsteine, die Lat
nen. Sogar die Farbe der Mauern ist durch leic
Tönung sehr glücklich unterschieden. Das Blatt
innert in seiner Treue, seiner Intimität an die al
Meister. Man kann sich nichts Echteres denk
Aber in den feinen, blassen Bleistiftstrichen die
Zeichnung, so blass, dass man sie an der W
kaum zu unterscheiden vermöchte, ist noch ke
Spur der Wirkung angestrebt, wie sie in ei
Zeichnung möglich ist. In monotoner Helligk
— die nicht als Licht beabsichtigt ist — sind
Objekte ohne Ausnahme mit der grössten V
ständigung umrissen. Die Zeichnung ist im Gru
genommen nichts anderes als eine sehr genaue A
zeichnung für eine Malerei.

Der Wandel, den Liebermanns spätere Zeichnungen vom Anfang der achtziger Jahre bekunden, ist auf den Einfluss der modernen holländischen Kunst zurückzuführen, und zwar zunächst auf den Mauves.

Mauve war zwar kein grosser Maler, vor allem kein Kolorist, aber ein vorzüglicher Zeichner. Dass seine ausgeführten Werke, auch seine Aquarellzeichnungen, an einer sehr fühlbaren Kälte und Mattigkeit kranken, rührt daher, dass der Künstler so lange an seinen Arbeiten feilte, bis das Beste darin zugrunde gegangen war. In seinen schnell vor der Natur hingeworfenen Indikationen aber beweist er eine ausserordentliche Fähigkeit, durch lebendige und charakteristische Abkürzungen Vorstellungen zu erregen. Der Mauvesche Einfluss weckte Liebermanns Zeichnung auf, sie wurde durch ihn suggestiver. Es giebt Blätter von ihm, die sehr an Mauve erinnern.

Die Zeichnungen jener Jahre vervollständigen in glücklicher Weise das Bild seines Lebens und Schaffens. Die Skizzenbücher sind wie Tagebücher. Der fest gewordenen Konzentration der Bilder gegenüber zeigen sie das Erleben und Werden. Damals fing Liebermann, den zuerst die Städte interessiert hatten, an, das offene Land zu sehen, und das Entzücken über die neuen Schönheiten giebt seinen Aufzeichnungen etwas wie Bräutigamsstimmung.

Es existiert da ein altes Skizzenbuch, schmal und hoch, mit weissem, nun vergilbtem Papier,



MAX LIEBERMANN, KARRE IN DEN DÜNEN. 1837. KREIDE

durch dessen mit Bleistiftzeichnungen bedeckte Blätter man Liebermann wie auf einem Spaziergang begleitet. Man sieht Dorfstrassen. Die Häuser stehen in Gärten versteckt oder reihen sich zu beiden Seiten einer prachtvollen Ulmenallee. Andere wieder sind ohne jede Spur von Baumwuchs, nur Backsteinhäuser und Backsteinpflaster, wie man sie in Fischerdörfern findet. In der Flucht einer Dorfstrasse sehen wir eine Zugbrücke vor uns. Fischer mit schwarzen Mützen stehen plaudernd darauf. Eine andere wird von einer breiten, stillen Gracht

MAX LIEBERMANN, DIE GATTIN DES KÜNSTLERS. KREIDE. 1895

durchzogen. Eine kleine, geschwungene Brücke spiegelt sich darin. Hinten taucht aus Bäumen der Turm der Kirche auf. Dann das freie Feld. Der weite, flache Wiesengrund Nordhollands. In der Ferne grossartig aufsteigend ein Dorf. Auf einem anderen Blatte ein schmaler, schnurgerader Kanal, der sich durch Blumen- und Gemüsefelder zieht. Im Vordergrunde nimmt ein Kahn fast seine ganze Breite ein. Dicht an Ufern ist in Mieten das Schilf aufgehäuft, das im Winter die empfindlichen Knollen schützen muss. Kleine Obstbäume unterbrechen zierlich die regelmässigen Beete. Dann führt eine junge Allee zu einem stattlichen Dorfe hin, vorn sind Frauen in dem fruchtbaren Felde beschäftigt. Derselben Epoche gehört das grosse Skizzenbuch von Liebermanns Hochzeitsreise aus dem Jahre 1884 an, ein Jahr, das durch kein bedeutendes Bild, aber durch die ersten Gedanken zu vielen seiner Hauptwerke bezeichnet ist, die sich in zahlreichen Bleistiftskizzen angedeutet finden.

So sind Liebermanns Zeichnungen bis zum Jahre 1886 leicht, heiter und intim. Gegen die „Amsterdamer Gracht“ von 1876 gehalten, haben sie entschieden Wirkung. Sie sind luftiger, schwellender, lassen der Phantasie Spielraum. Sie ähneln im Charakter seinen damaligen Bildern, wo stets die Sonne scheint in lustigen Strahlen oder nur durch einen dünnen Wolkenschleier gemildert, wo die Auffassung pietätvoll und die Farbe jung ist. Abgesehen von der grösseren Lebendigkeit, die der Skizze stets eigen ist, gehen sie aber nicht über diese Bilder hinaus. Liebermann ist noch ganz Kolorist. Vielleicht sogar möchte man bedauern, dass er nicht, statt seine prachtvollen Studien noch einmal als Bild zu wiederholen, auch diese schönen Motive, die er hier notierte, noch gemalt hat.

Anders wird es, als der Rembrandt-Israelssche Einfluss wie ein schweres, graues Gewölk den Himmel von Liebermanns Kunst überzieht, und vor einem spirituellen Hauch seine von den Sinnen lebende Objektivität verschwindet, um einer Subjektivität den Platz einzuräumen, die mehr in die Natur hineinträgt, als sie ihr entnimmt. Da scheint sich mit einem Schlage die ganze Natur Liebermanns zu ändern, und seine Vision wird eine luministische. Und dieser Umschwung, der seine Malerei aus ihrer Bahn warf, brachte seiner Zeichenkunst eine ungeheure Erweiterung und eine Vertiefung ihrer Mittel.

Um das Seltsame eines solchen Wechsels einzusehen, muss man den gründlichen Unterschied zwischen der Organisation eines koloristisch und eines luministisch empfindenden Künstlers bedenken.

Es ist nicht willkürlich, welches Ausdrucksmittel der Künstler wählt. Er denkt sein Werk für ein bestimmtes Material. Für das Material nämlich, welches am besten geeignet ist, es ins Leben zu rufen, am besten, das heisst mit den einfachsten

MAX LIEBERMANN, DIE GATTIN DES KÜNSTLERS. KREIDE. 1896

Mitteln. Im Augenblick der Konzeption kann darin kein Missgriff vorkommen, wenn auch später bei der Ausführung — wenn die Konvention sich einmischt — der ursprüngliche Gedanke vielleicht vergessen oder verkannt werden mag. Von der absoluten Verschiedenheit in den Ausdrucksmitteln der Malerei und Zeichnung kann man auf die Verschiedenheit der künstlerischen Visionen schliessen.

Frans Hals, der seine Bilder für Ölfarbe denkt, würde nie auf den Einfall kommen, statt seiner farbigen Flächen einfarbige Töne auf weissem Papier zu geben. Und bei Rembrandt, der Zeichnungen denkt, ist es ein ergreifendes Schauspiel, die gewaltige Anstrengung zu sehen, die er macht, um das, was er mit Stift und Tusche lückenlos und unübertrefflich geschaffen hat, in Ölfarben auf Leinwand zu reproduzieren.

Und nun soll man sich vorstellen, dass diese Künstler auf einmal die Rollen tauschen, und Frans Hals seine klare Ausführlichkeit verlässt, um in Rembrandtschen Andeutungen zu träumen? Unmöglich!

Bei Liebermann aber ist dieses Unmögliche Thatsache geworden. Die Technik seiner „Netzflickerinnen“ wird erst dann verständlich, wenn man seine Dünenzeichnungen gesehen hat. Die Zeichnungen sind nun mit einem Mal das Primäre, das Bild eine Übersetzung in fremdes Material.

Eine Erklärung für diese Verwandlungsfähigkeit weiss ich nicht. Ich kann nur das Faktum feststellen und seinen Einfluss auf Liebermanns Zeichnung untersuchen. Eine äussere Betonung erhielt der Zeitpunkt, wo in seiner Zeichnung die Reife eintrat, durch den Wechsel des Materials. Bisher hatte er meistens den Bleistift verwandt. Nicht in der Art Menzels, der ihn in seiner ganzen Kraft auszunutzen strebte, indem er ihn so schwarz und weich wie nur möglich nahm und die Schatten mit dem Wischer fest anwischte, sondern eher in der Mauves, zu Strichen und weich schraffierten Schattenandeutungen. Diese zarte Technik entsprach aber im Grunde nicht seiner kräftigeren Natur, und als diese einen entschiedenen Ausdruck suchte, verliess er den weichlichen Bleistift und wählte die harte schwarze Kreide. Sie wurde sein vorzügliches Material, wie es der Bleistift für Menzel und der Tuschpinsel für Rembrandt war.

Mit dem neuen Material änderte sich natürlich die Technik. Hatte er bis dahin fast stets nur auf weisses, glattes Papier gezeichnet, so nahm er nun rauhes, für grössere Zeichnungen auch gern farbiges, graues oder braunes Papier. Mit dem Bleistift verschwand auch die Blässe. Die Zeichnungen wurden wuchtig, wirken herrlich an der Wand, manchmal wurden sie sogar zu schwarz. Genügten ihm Strichlagen nicht, so verwischte er den Ton mit der Hand. Den Wischer dagegen benutzte er niemals. Weisse Kreide verwendete er sparsam. Wenn aber, dann mit tadellosem Geschmack. Der Kreis von Motiven, den Liebermann nun behandelt, umfasst beinahe das ganze Holland. Mit Vorliebe aber giebt er die Dünen. Er zeichnet sie hell im weissen Mittagslicht oder düster unter einem schweren Regenhimmel. Menschenverlassen oder noch einsamer wirkend durch eine menschliche Figur oder eine daherschwankende Bauernkarre. Ziegen, an Armut erinnernd, wie Rinder an Wohlhabenheit, weiden eine dürftige Vegetation ab. Am eindrucksvollsten aber, wie unter den Bildern der Zeit die „Netzflickerinnen“, sind auch hier die Zeichnungen mit netzeflickenden Frauen in den Dünen.

Dann die Fischerdörfer. Da zeichnet er die letzten, halb im Dünensand verschütteten Häuser. Strassen, die sich auf eine Weite öffnen, und in denen man die Nähe der See fühlt. Oder, von fern gesehen, die zusammengedrängte Masse der armseligen Wohnungen.

Doch wendet er sich auch den heiteren Gegenden des inneren Landes zu. Wir sehen ruhig-vornehme Bauernhäuser, überglänzt von Sonnenlichtern, überhuscht von den Blätterschatten hoher, sie umgebender Bäume. Obstgärten, auf deren schütterem Grase breite Streifen Lichtes mit Streifen von Schatten wechseln. Alleen, deren kühle Dunkelheit sich machtvoll absetzt gegen die blendende Helligkeit draussen. Reiche Weiden mit kräftig geflecktem Vieh.

Dann wiederum die Heide, eintönig wie die Dünen und ihnen doch so ungleich mit ihren ausdrucksvollen Baumsilhouetten und der Staffage der Schafherden, in der Trauer des hereinbrechenden Abends.

Er beschränkt sich nicht auf ländliche Gegenstände: städtische Strassen, Grachten, Märkte, Parks mit Blumenbeeten und spielenden Kindern füllen manches kleine Taschenskizzenbuch.

Jedoch nicht so sehr in der Verschiedenheit der Motive liegt der Unterschied gegen früher, als in dem, was jetzt für ihn das Motiv im Motive ausmacht. Liess er früher die Objekte, sie möglichst treu nachbildend, selbst sprechen, so macht er sie jetzt zu Trägern einer persönlichen Stimmung, für

MAX LIEBERMANN, BLICK ÜBER DIE DÄCHER IN FLORENZ. PASTELL. 1904

MAX LIEBERMANN, DER VATER DES KÜNSTLERS FEDERZEICHNUNG. 1892

die sie nur den Ausgangspunkt bilden. Mehr, was er beim Anblick der Dinge empfindet, als wie sie aussehen, teilt er uns mit.

Seine Vision ist subjektiv geworden.

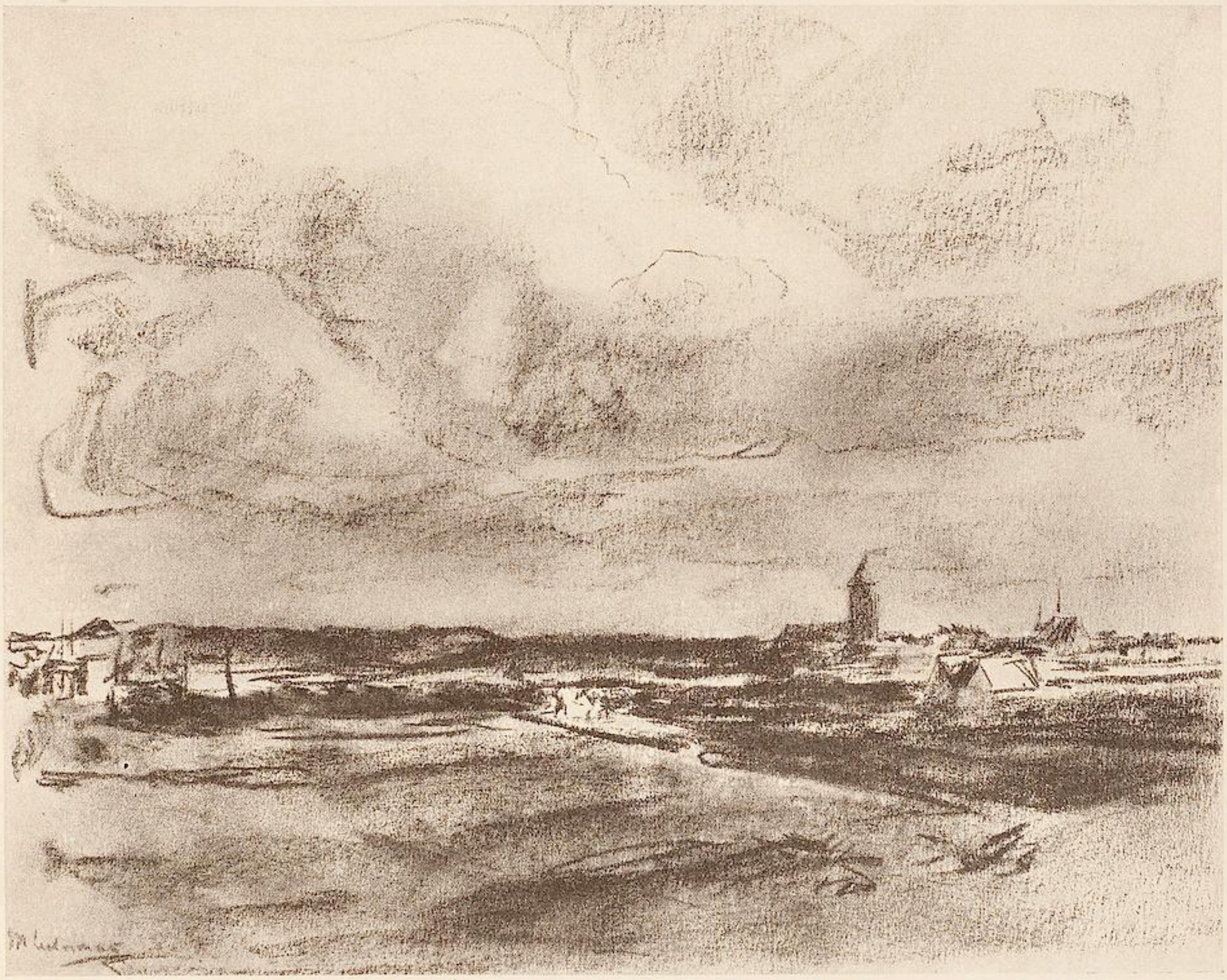
Die Dünen zum Beispiel sind in Wirklichkeit nicht so ganz auf den Charakter des Meeres gestimmt wie bei Liebermann. In seiner Auffassung von ihnen drückt er die Öde aus, die ihm von der Wasserfläche entgegenweht, und die ihm an sich nicht darstellbar erschien.

Das Prinzip, nicht unmittelbar, sondern umschreibend, andeutend zu wirken, ist überall unverkennbar, wie beispielsweise in den Dorfstrassen, die sich irgendwohin in die Ferne öffnen, die durch eindrucksvolle Merkmale die Nähe des Meeres verraten und es doch nirgends erblicken lassen.

Atmosphäre und Beleuchtung aber sind ihm auch hier nun das stimmungswirkendste Element. Schon bei der Aufzählung der Motive musste die grosse Rolle auffallen, die sie gegen früher, wo höchstens einmal Sonnenschein durch die Angabe der Schlagschatten gekennzeichnet war, spielen. Ihre Mannigfaltigkeit ist nicht durch einfache Bezeichnungen, wie sonniges oder graues Wetter, Tag oder Abend, auszudrücken.

So giebt er manchmal die fahle, das Auge grell berührende Helligkeit eines durch Nebelwolken senkrecht herabfallenden Lichtstrahls. Oder den Glanz, der, von einer grossen, sonnenbeschienenen weissen Wolke ausgehend, alles versilbert. Der Nüancen des grauen Himmels sind unzählige. Bald ist er dicht verhängt, bald wieder hat man den Eindruck, dass hinter der dicken Wolke, die ihn jetzt bedeckt, ein Stück Blau zum Vorschein kommen, vielleicht sogar ein Sonnenstrahl durchbrechen wird. Voll Poesie ist das Spiel des Lichts in den Gärten und Alleen. Auch diesen Reiz benützt Liebermann, um die Dinge mehr ahnen als sehen zu lassen. Zwischen den vom Objekt ausgehenden Vorstellungen und dem Atmosphärischen bilden sich Wechselbeziehungen. Aber das Bewegliche dominiert, der Phantasie seine Bewegung mitteilend.

Eine der schönsten dieser Zeichnungen zeigt das „Altfrauenhaus in Laren“ (S. 357). Ein Kiesweg zwischen den Hecken eines Vorgärtchens führt zu der Thür eines Bauernhauses. Sie ist horizontal in zwei Hälften geteilt. Die untere ist geschlossen. Gegen die Schwärze der geöffneten oberen wird eine Frau sichtbar. Breite, vergitterte Fenster und dunkle Läden geben dem Hause einen würdigen Charakter. Neben der Thür sitzen zwei Frauen, ruhig arbeitend, in dem traulichen Spiel, das tausend Sonnenlichter auf ihnen, auf der Hauswand und durch das Geäst eines im Vorgarten stehenden Baumes hindurch auf dem Kies des Weges und den Hecken spielen. Auf der weissen Wand, neben der Dunkelheit der Thür, leuchten sie am hellsten auf, heben die weisse Schürze der einen Frau, die Haube der anderen



MAX LIEBERMANN, BLICK AUF NORDWIJK. KREIDE. 1906

heraus und verhallen im Dunkel des beschatteten Gartens. Und wie das Licht, so schwellen auch die Dunkelheiten an und ab. Sogar die Deutlichkeit der Objekte wächst .aus der Unbestimmtheit des Hintergrundes allmählich zu der Klarheit des mittleren Stückes an.

Das Ganze ist wie eine Vision, eine Vision von stiller, friedlicher Schönheit. Hier ist Liebermann zum Dichter geworden. Und gerade in der Vereinigung dieses Sentimentalischen und der kühlen Objektivität seiner innersten Natur verdanken diese Zeichnungen den ergreifenden Zauber, der ihnen vor allen seinen Werken eigen ist.

Aber auch jetzt ist er derselbe Charakter wie sonst. In all diesem giebt es nichts Weichliches, Verschwommenes, sondern nur kräftige, herbe, eckige, sogar heroische Empfindungen.

Zur Hervorbringung solcher Wirkungen genügen ihm sehr geringe Mittel. Namentlich die in den Jahren 1887—90 entstandenen Zeichnungen halten sich ganz in den Grenzen des Zeichenstils. Diese sind wunderschön. Lebendige Umrisse, stellenweise hervortretend, dann wieder lebendigen Tönen weichend. Rauh und breit aufgetragene Töne, mit sicherem Gefühl aus dem Reichtum der Natur ausgewählt. Was diesen einfachen Dingen aber die starke Ausdruckskraft giebt, ist das stets durchleuchtende Verständnis des Organischen, in der Gliederung eines Terrains, in dem Wuchs eines Baumes usw., und die Raumverteilung, die bei diesen vor der Natur gefundenen Kompositionen immer sprechend und gross ist.

Auf die Dauer allerdings blieb Liebermann bei dieser Beschränkung nicht stehen. Er liess sich zuweilen dazu hinreissen, den vollen körperlichen Eindruck erreichen zu wollen. Da genügte ihm der Kreidestift nicht mehr. Er tuschte einige Töne an, kratzte mit dem Messer Lichter heraus, und die Folge war, dass diese Zeichnungen nicht mehr Zeichnungen, sondern Gemälde in Schwarz und Weiss wurden. Diese Technik findet man zumeist auf kleinen Skizzenbuchblättern aus dem Anfang der neunziger Jahre. Auch das in diesen zwitterhaften Produktionen Erreichte ist oft erstaunlich.

Nicht lange verharrte Liebermann in diesem Irrtum. Er ward sich seiner vielleicht nicht bewusst, aber er liess ihn, sich weiter entwickelnd, hinter sich. Den Anstoss dazu gab das Wiederhervorbrechen seiner ursprünglichen, koloristischen Natur. Seine Vision war wiederum auf Farbe gestellt. Bald so ausgesprochen, dass er auch die tonreichste Zeichnung als ein unzulängliches Ausdrucksmittel empfand. So gab er denn der Zeichnung, was der Zeichnung ist, die definitive Wirkung den Bildern aufbewahrend.

Wie es an einem Punkte, wo so viel gegensätzliche Anregungen und Strömungen sich kreuzten, nicht anders sein konnte, geschah diese Umkehr nicht plötzlich. Es zeigt sich vielmehr noch lange ein Durcheinanderwogen verschiedener Tendenzen. Länger sogar als in den Bildern. Wahrscheinlich weil das zu Überwindende der Zeichnung an sich, wenn auch nicht Liebermanns Individualität, gemässer war.

Während aber die Stimmungszeichnung in Seitensprossen sich weiter bildete und noch in späten Jahren lebendig blieb, wuchs aus dem Kern seiner Zeichnung der kerzengerade Stamm heraus, in dem sie sich zur Vollendung fortentwickelte. Nannte ich die vorige Epoche die der einsetzenden Reife, so muss die kommende die der Meisterschaft heissen.

Auffallend kam mir das Neue zum Bewusstsein in den Studien zum schreitenden Bauer, die Liebermann 1894 aus Holland mitbrachte. Darin lag eine Sprache, die ich noch nicht kannte. Und diese Sprache wurde entschiedener in einzelnen Zeichnungen zu den „Badenden Jungen“, zum „Schulgang in Laren“, zu „Simson und Delila“, dem „Rindermarkt in Leiden“, bis sie in den herrlichen Blättern zu den „Judengassen“ eine Macht und eine Reinheit gewann, die in der gesamten Kunst nur selten ihresgleichen hat, die nur aus dem Besitz und aus der Überwindung aller Mittel hervorgehen konnte.

Und ist es zu glauben, dass unter andern merkwürdigen Meinungen über Liebermann auch die, dass er nicht zeichnen könne, verbreitet ist?

Da erinnere ich mich zweier Fälle, wo ich sie äussern hörte, und wo es nur einiger Striche von ihm bedurfte, um sie ad absurdum zu führen. Als ich 1894 nach Paris kam, machte ich dort die Bekanntschaft eines deutschen, völlig Pariser gewordenen Malers, der in seinen Produktionen zwar keineswegs hervorragte, aber ein Mann von Urteil war. Er hatte lange genug die Pariser Schulen besucht, um zu wissen, was Zeichnen heisst. Übrigens schwärmte er für Menzel. Das grosse Menzelwerk lag immer auf seinem Tische, und er sprach mit Verständnis darüber. Diesem Herrn erzählte ich manches von Liebermann, unter anderm, dass er ein Bild mit zwei lebensgrossen Akten, nämlich

MAX LIEBERMANN, ALTFRAUENHAUS IN LAREN. KREIDE. 1891

„Simson und Delila“ malen wollte. Zu meiner Überraschung antwortete er: „Dafür kann Liebermann doch nicht gut genug zeichnen.“

Kurz nachher besuchte er mich und sah ein grosses Skizzenbuch liegen, auf dessen Deckel mir Liebermann aus dem Kopf einen verkürzten Arm — eine der schwierigsten Aufgaben — gezeichnet hatte. Diesen Arm betrachtete er lange mit Bewunderung, und als ehrlicher Mann gestand er ein, dass sein Urteil falsch gewesen sei.

Etwas Ähnliches beobachtete ich einige Jahre später in Berlin. In einer der ersten Sezessionsausstellungen hatte ein jetzt berühmter Tierbildhauer mit grossem Erfolge seine Karriere begonnen. Eines Tages sassen wir, mehrere Maler, in der Cassirerschen Kunsthandlung und sahen uns Blätter mit vorzüglich gezeichneten Schafen dieses Bildhauers an. Bekanntlich zeichnen Bildhauer oft viel besser als Maler, mit mehr Formenverständnis, und in dieser Beziehung waren die Schafe allerdings kaum zu übertreffen. Es stimmten denn auch alle Anwesenden überein, dass beispielsweise Liebermann es längst nicht so gut könne. Da holte Herr Cassirer aus einer Mappe eine Zeichnung von Liebermann, ein Blatt mit Schafen oder Ziegen, herbei, und nun zeigte es sich, dass er es sogar noch besser konnte, denn seine Zeichnung war ebenso organisch und obendrein lebendig.

Es war hier grösstenteils von den selbständigen Zeichnungen die Rede, die fast sämtlich Landschaften mit mehr oder weniger hervortretender Staffage sind. Neben ihnen aber gingen immer die strengsten Figurenstudien her. Darin ist von Anfang an kein Schwanken des Stils, sondern nur ein Fortschritt in Richtigkeit, Einfachheit und Lebendigkeit zu bemerken. Da sind in sorgfältigem Umriss die Studien zu den alten Männern im Garten, den nähenden Mädchen auf den verschiedenen Bildern mit holländischen Waisenmädchen, die genauesten Zeichnungen für den arbeitenden Schuster, für die „Alte Frau am Fenster“, für die Mägde auf der „Dorfstrasse“, für die Spinnerinnen oder „Flachsscheuer“, kurz für die gesamte Reihe der Figurenbilder, eine Fülle von Figuren jeder Art in lebendiger Bewegung, aber von eingehendem Studium der Form bis in die Einzelheiten. Dazu kommen noch viele Akte, teils für die Bilder mit nackten Figuren, wie die „Badenden Jungen“, teils als Hilfsstudien für andere. Diese Zeichnungen, die weiter nichts wollen, als das Nötigste auf die einfachste Weise geben, bilden das Rückgrat von Liebermanns zeichnerischer Entwicklung. Sie hielten ihn in den Grenzen des Stils fest, wenn die Lust an anders gearteten Wirkungen ihn diesem entfremden wollte. Ihnen ist es zu danken, wenn in seinen Meisterzeichnungen, den „Judengassen“ und den späteren „Strandbildern“ sich die höchste Freiheit mit der höchsten Gesetzmässigkeit vereinigt.

MAX LIEBERMANN, STUDIE ZU DEN JUDENGASSEN. KREIDE. 1908

UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN — BERLIN

Vor einigen Jahren hat das Wort vom Rückgang Münchens als Kunststadt in der bayerischen Metropole viel böses Blut gemacht. Künstler und Presse protestierten, aber es blieb innerhalb und ausserhalb der Mauern Münchens ein Gefühl, dass irgend etwas nicht mehr ganz stimme: In München schob man viel auf den Neid auswärtiger Kollegen, auf bewusste Machenschaften, München als Kunststätte möglichst das Wasser abzugraben; man argwöhnte, dass Berlin zielbewusst immer mehr auf eine Zentralisierung des Kunstlebens in der Reichshauptstadt dränge. Andererseits setzte sich bei den auswärtigen Künstlern und nicht zuletzt bei vielen talentierten jüngeren Malern immer mehr die Empfindung fest, in München nicht den richtigen Resonanzboden für ihre Kunst zu finden, die Befürchtung, in München allzu schnell die geistige Elastizität zu verlieren.

Hier scheint ein schlimmes Missverständnis vorzuliegen. Man hat offenbar vielfach kein Gefühl dafür, dass München, selbst wenn es wollte, nie ein Berlin werden kann; man hat augenscheinlich vergessen, dass die Charaktere dieser beiden Kunstzentren gründlich voneinander verschieden sind, dass man von München niemals verlangen darf, was man von Berlin fordern muss. Die Aufgaben Münchens als Kunststadt sind ganz andere als die Berlins. Was man verlangen darf, ist einerseits, dass die Künstlerschaft Münchens wirklich diesen ihrer Aufgaben gerecht wird, und andererseits, dass man ausserhalb Münchens den Charakter dieser Thätigkeit würdigt und ihr, sie voll verstehend, die gebührende Anerkennung zuteil werden lässt.

Man soll nicht vergessen, dass das sehr verschiedene Alter von Berlin und München als Kunststätten den beiden ganz verschiedene Vorbedingungen und Entwicklungsmöglichkeiten schafft. Das soviel ältere München kann und darf sich nicht von seinen Traditionen befreien, es mag ruhig dem relativ traditionslosen Berlin den Ruhm des voranhastenden Fortschritts überlassen und als ein konservatives Element alles Gewonnene in langsamer, steter Entwicklung weiterbauen. Der Berliner Beweglichkeit und scharfen Intelligenz, dem amerikanischen Tempo steht in München ebenso eine grössere Schwerfälligkeit gegenüber wie der norddeutschen Nüchternheit ein ganz andere Vollsaftigkeit und Gefühlsseligkeit, die in ihrer oft derben Art einer ganz anderen Volkstümlichkeit fähig ist als die Berliner Kunst. Einen Naturalismus zu pflegen, ein Stück Natur so frisch und doch so geistvoll mit dem, was Liebermann Phantasie nennt, herunter zu malen, ist nie Sache der Münchner Kunst gewesen. Es ist nicht nur die Materialliebhaberei, das Schwelgen in schönen Stoffen, die die Münchener Atelierkunst so sehr gefördert hat, sondern das romantisch-barocke und klassizistische Element, das die Münchener Künstler zu einem Verfahren veranlasst, das zu dem ihrer norddeutschen Kollegen oft in diametralem Gegensatz steht. Diesem romantischen Moment, diesem Klassizismus verdankt München Meister wie Klenze und Hildebrand, Rottmann und Schleich, diesem romantischen Barock Diez, Keller und Habermann, dieser Mischung klassizistischer und barocker Elemente die Kunst eines Stuck und Weisgerber.

Man darf nicht vergessen, dass München das südlichste der bedeutenden Kunstzentren Deutschlands ist, das Italien benachbartste. Diese Nähe Italiens macht sich in verschiedener Weise bemerkbar. Der Sinn für grosse dekorative Wirkung, für starke Bildtektonik, für ein gewisses Pathos in einer an italienische Kunst erinnernden Weise ist unverkennbar. Wie sehr sich daraus häufig für München eine Kompromisskunst ergiebt, zeigen uns in neuerer Zeit besonders deutlich die Beispiele Stuck und Weisgerber. (Das Beste, was wir aus den letzten Schaffensjahren des uns allzu früh entrissenen Weisgerber besitzen, zeigt uns die Kunst Cézannes ganz im Stil der Münchener Sezession verarbeitet.)

Ein Segen aber ist es, dass auch der schlechteste Maler in München es nie ganz verlernt hat, ein Bild zu komponieren. Das richtige Gefühl, dass man nur Bilder, keine Skizzen und Studien ausstellen dürfe, hat oft recht tüchtige Maler zu allzu grosser Zurückhaltung dem Publikum gegenüber geführt. (Heute, wo massenhaft Skizzen nicht nur erstklassiger Maler, sondern auch Künstler zweiten Ranges, wie Spring, Helmer, Erdeldt, Weiser, Birzer usw. aus den siebziger Jahren wieder ans Licht kommen, sehen wir, welch ausserordentlich reiche malerische Begabung viele dieser Künstler besassen, die im Banne der Anschauung standen, nur ganz fertige Bilder dem Publikum präsentieren zu dürfen, denen jedoch die Kraft mangelte, beim Fertigmalen die Frische der ursprünglichen malerischen Konzeption zu bewahren.) Die Geschlossenheit des Bildeindrucks, die Wahrung des Bildganzen lag den Münchnern stets mehr am Herzen als den Berlinern und ist ihnen auch viel mehr gelungen: den Schleich, Keller und Genossen hat Berlin nichts Gleichwertiges in dieser Art gegenüberzustellen. In den Fällen, da man in Berlin Ähnliches erstrebte, ist das Illustrative nicht genügend überwunden.

Man scheint in Norddeutschland vielfach den Wert der Münchner dekorativen Malerei zu sehr zu unterschätzen. Es geht nicht an, sie mit der Bezeichnung als allzu kunstgewerblich rasch abzuthun. (Etwas

Kunstgewerbliches haftet ja doch der deutschen Malerei überhaupt vielfach an, nur dass sie sich oft dem Kleinkunstmässigen viel mehr nähert als gerade in München. Man könnte ebenso der norddeutschen Malerei den Vorwurf machen, dass sie häufig zu sehr der Graphik zuneigt.) Gewiss hat die Art der „Scholle“, die ihre „Jugendzeichnungen“ allzu plakatmässig für Ausstellungzwecke vergrösserte und so schliesslich eine nicht befriedigende Mischung monumental gedachter Illustration und illustrativer Monumental-Malerei hervorbrachte, etwas Kunstgewerbliches mit sich heraufgeführt; man darf aber wohl behaupten, dass sie auch ihre guten Seiten hat und namentlich dazu beitrug, dass heute in Deutschland wohl nirgends bessere Plakate gemacht werden als in München.

Man spricht gerne von dem Münchener Cliquenwesen, besser gesagt Unwesen und schreibt ihm vielfach die Schuld an gar manchen unerfreulichen Erscheinungen im Kunstleben München zu. Allein diese Cliquen bedeuten doch weniger als man vielfach zu glauben geneigt ist. Hat es wirklich auf die Kunst eines Leibl einen entscheidenden Einfluss ausgeübt, dass Lenbach den ihn so unendlich überlegenen Meister aus dem offiziellen Münchener Kunstleben hinausdrückte? Ja fast möchte man sagen, die kleinen Cliquen in München haben auch ihr Gutes, denn sie sind eines der wenigen Elemente, die den trägen Sauerteig in Bewegung bringen. Wirklich gefährlich aber ist die zunehmende Zersplitterung der grossen Gruppen, und das künstliche Amlebenerhalten von Künstlergruppen, denen keine eigentliche Lebensberechtigung mehr zukommt. Solchen Luxus kann sich München nicht leisten: Glaspalast, Alte Sezession, Neue Sezession, die Juryfreien und alle mit ihren Ansprüchen an den Staat. Wären die München Juryfreien etwas wie ein Salon des Indépendants, so wäre freilich ein weites Entgegenkommen von Staat, Stadt und Publikum zu begrüssen. Aber hier macht sich in keiner Weise das Element vorteilhaft bemerkbar, das zu fördern eine Freude wäre. Über den Glaspalast braucht wohl hier nicht gesprochen zu werden, und von der Alten Sezession darf man sagen, dass die Mittleren und Lauen heute in Behaglichkeit die Früchte der alten Vorkämpfer verzehren, die trotz ihrer vorgerückten Jahre heute noch immer die frischesten sind. Hier wäre die Losung am Platz „Epatez le bourgeois“; die älteren Herren aber würden im Verein mit der Neuen Sezession eine sicher höchst segensreiche Thätigkeit entfalten können. Wie aber die Dinge noch heute liegen, hat die Zersplitterung der grossen Gruppen keine gegenseitige Anspornung wie in Berlin, sondern eine Stagnation zur Folge, die gefördert wird einmal durch die Kritik der Tagespresse, die in München mit geringer Ausnahme bei jeder grossen Ausstellung alles schön und gut findet, die Künstler mit ihrem Lobe einlullt, anstatt sie durch eine Kritik, die ein offenes Auge für alle Schäden hat, anzuspornen und sie aus der in München so leicht Platz greifenden Sattheit aufzurütteln, dann aber durch den Mangel an grossen Talenten unter den Jüngeren. Ich sprach schon weiter oben davon, was viele der Begabten von München fernhält. Sind aber einmal grosse Talente da, so versteht man leider vielfach nicht, sie dauernd an München zu fesseln. Es braucht wohl nicht lange ausgeführt zu werden, welch verhängnisvoller Irrtum es ist, wenn junge Münchner Künstler glauben, Berliner oder Pariser Dinge auf jeden Fall mit- oder nachmachen zu müssen. Wenn fremde Elemente so gut verarbeitet werden, wenn Probleme, die fremde Künstler bewegen, auf so gut münchnerische Art gelöst werden, wie dies in München unter dem Einfluss der grossen internationalen Ausstellungen von 1869 und 1879 geschehen ist, so wird sich alle Welt freuen. Vor allem aber sei hier auf die Gefahr hingewiesen, die der Münchner Malerei durch eine zunehmende Verrohung der Technik droht. Diese traurige Erscheinung ist zwar auch anderwärts zu bemerken, aber gerade in diesem Punkt sollte München mehr als alle anderen auf der Hut sein. Man gebe der Wandmalerei, was ihr zukommt und hüte sich vor einem groben unpassenden Freskostil voll falscher Monumentalität in kleinen Tafelbildern. So kann ich zum Schluss nur noch einmal wiederholen, es wird für München alles andere als eine Schande sein, wenn es sich in gewisser Weise konservativ verhält, nur gehört neuer Wein in die alten Schläuche, neuer Geist in diese Kunst, und gerade München sollte es nicht schwer fallen, für diejenigen neuen künstlerischen Bestrebungen, die wieder ein hohes Pathos betonen, die richtige Form zu finden.

A. L. M.

EIN SCHWEIZERISCHES MUSEUM

Seit nunmehr bald sechs Jahren besitzt Zürich sein stattliches Kunsthaus, das, ein Bau Karl Mosers, die Sammlungen beherbergt, die in der Hauptsache von der Züricher Kunstgesellschaft erworben worden sind, sowie schöne Räume für die wechselnden Ausstellungen bietet. Ausser dem Bauplatz hatte die Stadt Zürich nur hunderttausend Franken an die Baukosten geleistet; im übrigen musste die Kunstgesellschaft mit ihren privaten Mitteln für den Bau aufkommen. Heute erhebt sich in der zweitgrössten Stadt des Kantons Zürich, in Winterthur, das freilich an Einwohnerzahl mindestens sechsmal kleiner ist als Zürich, ebenfalls ein Museumsbau, der ohne die ausgiebigste Privathilfe undenkbar gewesen wäre. Ja, diese privaten Beiträge haben in der kleinen Industriestadt eine Höhe erreicht, welche die freiwillige Unterstützung des Züricher Kunsthauses noch weit übertraf. Das bezeugt einen Sinn für ideale Interessen, wie er in dieser Stärke doch wohl nicht zum Alltäglichen gehört. Der Winterthurer Kunstverein war die treibende Kraft des Baus. In seinen alten Räumen war es ihm schon seit geraumer Zeit zu

eng geworden. Seine Sammlung war freilich an bedeutenden Kunstwerken nicht sonderlich reich gewesen. Den wertvollsten Besitz stellte die kostbare Kollektion von Bildnissen des aus Winterthur gebürtigen Anton Graff dar. Aber in den letzten Jahren war ein einsichtsvoller, energischer Vorstand, in dem mehrere in ihrem Kunstbedürfen ebenso wählerische wie entschieden modern gerichtete Privatsammler sitzen, immer mehr darauf bedacht, der Sammlung ein neues, anregenderes, geistvolleres Gesicht zu geben, und es kam auch zur Gründung eines Galerievereins, der für Erwerbung von Kunstwerken sorgte, für die der Kunstverein nicht die Mittel besass. Streng wurde dabei auf die Qualität gesehen.

Nun wäre es aber doch ein zu gewagtes Unternehmen gewesen, einzig auf ein Kunstmuseum das Absehen zu richten. Noch andere der Kultur dienende Institutionen Winterthurs sehnten sich nach weiteren Räumen und besserer Vermittlung ihrer Besitzstände. So vor allem die reiche Stadtbibliothek, dann aber auch die städtischen naturwissenschaftlichen und ethnographischen Sammlungen. Der Kunstverein wusste diese Interessen seinen Zielen einzugliedern und so seine Werbethätigkeit für einen Museumsbau, der allen diesen Zwecken dienen würde, auf die breiteste Basis zu stellen. Für den Architekten entstand dadurch freilich eine höchst verzwickte Aufgabe: er musste für sehr verschiedene Bedürfnisse in einem einzigen Hause sorgen: Kunstwerke, Bücher, ferner die wertvolle Medaillen- und Münzensammlung des berühmten Winterthurer Numismatikers Imhoof-Blumer, dann zoologische, mineralogische und andere Objekte sollten unter einem Dache oder doch in einem Baukomplex verbunden werden. Die schwierige Aufgabe kam zum Glück in die besten Hände: die Winterthurer Architekten Prof. Rittmeyer und Furrer sind der Schwierigkeiten, das Heterogene zu einer stattlichen einheitlichen Baumasse zu gliedern, in trefflicher Weise Herr geworden. Die verschiedenen Funktionen des Baus sind klar geschieden, und dabei konnte doch erreicht werden, dass vom Vestibül des Treppenhauses, als von dem einen Zentrum aus, die Zugänge zu all den verschiedenen Sammlungsräumen hinführen, so dass der ganze Museumsbau mit einer Türe auf- und abgeschlossen werden kann. Diesem Entree und dem bequem angelegten Treppenhaus ist durch Verkleidung mit warmem gelblichem Marmor ein vornehmer Eindruck gegönnt worden. Und die Kunst nimmt uns sofort in Anspruch, weniger durch die im Vestibül des Parterre und des ersten Stockes und an den Wänden des Treppenhauses aufgehängten Bilder, die mehr auf ihre schmückende Funktion als auf ihre spezifischen künstlerischen Qualitäten hin beurteilt sein wollen, als durch die farbenprächtigen alten Glasgemälde, die in zwei der grossen Treppenhausfenster eingefügt sind. Ob der Plan, für ein drittes Fenster ein Glasgemälde nach einem Entwurf Hodlers herstellen

H. MÜLLER, ST. ANDREAS (STILLEBEN)
AUSGESTELLT IN DER FREIEN SEZESSION

zu lassen, verwirklicht wird, mag die Zukunft lehren; der Entwurf ist noch ungeboren.

Aus gelbtonigem Jurakalkstein sind die Fassaden errichtet; dem Kunststein hat man zum Glück den Zutritt verwehrt. Die Unregelmässigkeit des zur Verfügung stehenden Bauplatzes, den die Stadtgemeinde überlassen hatte, wie sie auch durch vierhundertfünfzigtausend Franken die freiwilligen Leistungen von über sechshunderttausend Franken zur notwendigen Million aufrundete — die Unregelmässigkeit des Bauplatzes drückt sich in der Hauptfassade deutlich aus. Dem vorspringenden westlichen Flügel (der im Untergeschoss die naturwissenschaftlichen Objekte, im ersten Stock die Kunstsammlungen birgt), wirkt die stark akzentuierte Architektur des Eingangs nach Möglichkeit entgegen. Ihre klassische Formensprache mag zu der sonstigen durchaus modern empfundenen Gliederung der Fassaden in einem gewissen Widerspruch stehen; aber ohne diese kraftvolle, reichprofilierte Betonung des Zugangs zu den verschiedenen Sammlungen wäre der Gefahr der Nüchternheit und dem allzu starken Eindruck der Asymmetrie doch wohl schwer zu begegnen gewesen. Der Würfel, der sich rechts an den Eingang anschliesst, enthält den Saal für die wechselnden Ausstellungen des Kunstvereins. Bemerkt sei noch, dass für alle der

Kunst dienenden Räume – für diesen Saal im Parterre, wie für die Säle der Sammlung im ersten Stock — sogenanntes Laternenlicht gewählt worden ist, das heisst alles direkte Oberlicht ist ausgeschaltet; durch hochliegende Seitenfenster erfolgt die Lichtzufuhr. Lichtwark hat dieser Art von Belichtung, die alle Zenithstrahlen fernhält, vor allem das Wort geredet. Nur in dem einen Sammlungsraum freilich — dem an der Hauptfassade links vom Eingang liegenden — ist dieses Laternenlicht in völlig reiner Durchführung zur Anwendung gelangt, indem diese hochliegenden Seitenlichtfenster sichtbar bleiben, also die ganze, wirkliche Höhe des Saales zur Geltung kommt; in den anderen Sälen im Westflügel dagegen hat man jeweilen eine niedrigere Glasdecke eingezogen, durch die das Licht aus den unsichtbar gewordenen Seitenlichtfenstern in den Saal fällt. Dadurch ist dem für die Kunstobjekte unter Umständen nachteiligen Eindruck gar zu hoher Säle geschickt entgegengewirkt worden. Die behagliche Intimität, die zum Beispiel dem ungemein nobel wirkenden Raum eignet, der die zwanzig Porträts Anton Graffs zu einer unvergleichlich einheitlichen und reinen Wirkung bringt, beruht nicht zuletzt auf diesem Vermeiden einer mächtigen Wandentfaltung über diesen aller lauten Wirkung so sicher aus dem Wege gehenden Bildnissen. In diesem Graff-Saal, dem man durch diskrete Vornehmheit der Ausstattung mit Recht einen besonderen Akzent verlieh, besitzt die Winterthurer Kunstsammlung eine Tribuna von feinstem Reize.

Ausser diesem Raum dienen noch drei Säle der Sammlung des Kunstvereins. Dazu kommt ein kleines Seitenlichtkabinett, in dem einiges alte Kunstgut – aus der Kunstkammer des aufgehobenen Klosters Rheinau –, darunter ein farbig interessantes Zwingli-Porträt des trefflichen Züricher Malers Hans Asper, seinen Platz gefunden hat, sowie das ebenso zweckmässig als geschmackvoll eingerichtete graphische Kabinett.

Von den erwähnten drei Sälen vereinigt der erste neben grösseren Bildern von Weckesser, Burnand, Ritter, Steffan, Ad. Stäbli (der in Winterthur geboren ist) und andern mehr Schöpfungen moderner Maler. Hodler ist hier mit einer Reihe von Arbeiten aus dem Anfang der achtziger Jahre bis auf die jüngste Zeit vertreten; nur eines, der höchst energievoll in Form und Farbe durchgeführte „Lebensmüde“ – ein alter Bettler auf einem Stein zusammengekauert – vertritt das Gebiet des Figurenbildes grossen Formates. Farbig unendlich delikat ist ein blumenpflückendes Mädchen. Zwei Frauenköpfe — der eine von 1880, der andere von 1912 – sind für den Stilwandel des Künstlers aufschlussreich; die grosse Auffassung ist freilich bei beiden dieselbe geblieben. Von eigenartiger Eindrücklichkeit ist die „Abendruhe“ betitelte, still und gross wandelnde Frau in streng stilisierter Landschaft (von 1908). Auch der Landschafter Hodler kommt zu charakteristischer Aussprache. Nicht vollwertig ist bis jetzt Amiet vertreten, während ein Selbstporträt G. Giacomettis in seiner impressionistischen Lebendigkeit eine bezeichnende Arbeit ist. In seinem freskohaften, farbig monumentalen Vortrag erweist ein grosses Bild mit einem nackten Jüngling und einer weiblichen nackten Rückenfigur die Bedeutung des Genfers A. Blanchet. Mit einer zweiten farbig ausgezeichneten Arbeit ist Blanchet in dem den modernen Franzosen eingeräumten Saal vertreten, von dem noch zu reden sein wird. Der in Zürich seit Jahren lebende Süddeutsche Ernst Würtenberger geht, so vieles er auch für seine Kunst bei Hodler gelernt hat, doch seine eigenen Wege. Das wird gerade hier, wo er in die Nachbarschaft Hodlers gerückt ist, sofort klar. Er hat den gegenwärtigen Vorstand der Winterthurer Kunstgesellschaft auf einem Gruppenbildnis porträtiert und ist dabei der schwierigen Aufgabe möglichst ungezwungener und doch kompositionell streng abgewogener Zusammenordnung in sehr erfreulicher Weise Herr geworden. Auf einem grossen Hochformatbild hat er den Christusknaben unter den Schriftgelehrten dargestellt; auch hier zeigt er seine reife künstlerische Überlegung in der Komposition, vor allem aber seine Gabe der eindringenden, lebendigen Charakteristik in Ausdruck und Gestus, die auch in einem dritten vortrefflichen Bilde, einem stilistisch streng gefassten „Bauernmädchen“ sich kundgiebt. Ein farbig feines Porträt des Schaffhausers Hans Sturzenegger stellt den eigenartigen, tiefgrabenden Schweizer Dichter Alb. Steffen dar. Im selben Saal ist auch der verstorbene Hans Brühlmann hervorragend durch eine helle weibliche Bildnisstudie vertreten, und im folgenden Saale sehen wir von diesem aus reichen Versprechungen so früh hinweggerafften Künstler noch eine schön rhythmisierte Landschaft und ein Stilleben, das die Befruchtung durch Cézanne nicht verleugnet.

Der zweite, in einzelne Kojen geteilte Saal, an den links das schon erwähnte Graff-Kabinett stösst, führt zunächst gewissermassen die Linie weiter, die von der Kunst Graffs ins neunzehnte Jahrhundert hinüberführt; und es sind eine Anzahl von Züricher Malern, die gerade in ihren Porträtleistungen zeigen, dass sie die Traditionen der soliden Kunst des berühmten Winterthurers zu pflegen verstanden. Von dem einen dieser Maler, dem 1811 in Winterthur geborenen Dav. Ed. Steiner, hatte seinerzeit ein Bildnis, und zwar sein Selbstporträt als Zweiundzwanzigjähriger, die Ehre, in der kunsthistorisch so wichtig gewordenen Berliner Jahrhundertausstellung zu figurieren; es ist ein liebenswürdiges Werk von bemerkenswerter farbiger Feinheit. Auch die Winterthurer David und Julius Sulzer haben auf dem Gebiet des Bildnisses tüchtige Arbeiten aufzuweisen. Ein der farbigen Qualitäten durchaus nicht entbehrender Maler, der in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts blühende Winterthurer J. C. Weidemann, hat seine Kunst vor allem in den Dienst der Orientmalerei gestellt, und es ist interessant zu sehen, wie er für die Wiedergabe der klaren, scharfen

RITTMEYER UND FURRER, DAS WINTERTHURER MUSEUM

Tagesbeleuchtung denselben farbigen Ausdruck fand wie später der für das farbige Sehen so hervorragend begabte Solothurner Frank Buchser. Diesem selbst begegnen wir in diesem Saale mit einer kleinen Korfulandschaft, in der gerade diese koloristischen Eigenschaften reizvoll hervortreten. Mit feinem Geschick hat man verstanden, durch einige Erwerbungen aus jüngster Zeit die malerischen Potenzen des Berners Albert Anker und der beiden Landschafter Frölicher und Stäbli, die in München ihre zweite Heimat gefunden haben, zu überzeugender Geltung zu bringen. Und eine ebenso glückliche Hand bewies man beim Ankauf zweier Landschaften des Genfers Barthélemy Menn, dessen ausgezeichneter Schule Hodler Wichtiges verdankt und dem auch beste französische Maler wie Corot den Tribut der Hochschätzung nicht versagt haben. Im Vorbeigehen sei bemerkt, dass in der Winterthurer Sammlung sowohl Böcklin als Welti noch keine Vertretung gefunden haben; ein Bild des Baslers Hans Sandreuter, das von Böcklins, seines verehrten Meisters, Geist befruchtet ist, hat man ins Vestibül gehängt. Der prachtvoll gesunde Max Buri belegt mit dem Kopf einer Bäuerin sein meisterliches farbiges Gestalten ebenso wie seine lebensvolle Charakteristik. Einige jüngere Schweizer Maler, die in Paris wichtige Impulse für ihr Schaffen erhalten haben, bereiten dann gewissermassen vor auf den folgenden Saal, der eine besondere künstlerische Überraschung bringt. Hier sind nämlich fast ausnahmslos Werke moderner französischer Künstler vereinigt worden. Nur zum kleinsten Teil gehören sie freilich zum festen Bestande der Sammlung; es handelt sich vielmehr in der Hauptsache um Deposita – vorläufig für ein Jahr – aus dem ungemein reichen Privatbesitz einiger Winterthurer Kunstfreunde, deren Interesse schon seit Jahren sich der französischen Malerei in ausgesprochenem Maasse zugewandt hat. Da hängen ausgezeichnete Schöpfungen Renoirs, Toulouse-Lautrecs, der jüngern Impressionisten Bonnard, Vuillard, Roussel, Puy, Marquet, des farbig bei aller Kultiviertheit so resoluten Henri Manguin. Der geistreiche Odilon Redon ist mit farbig raffiniertem Stilleben vertreten. Dann aber ist es der aus einem Waadtländer zu einem Franzosen gewordene Felix Vallotton, der mit nicht weniger als zehn Bildern hier aufrückt, mit Arbeiten, die seinen farbigen Geschmack – es sei etwa auf die „Frau mit der Rose“ von 1905 hingewiesen oder auf den „Pontneuf“ – ebenso anschaulich machen wie den klaren, lebendigen Reichtum seiner Linie, die Verbindung von dekorativer Absicht mit strenger, plastischer Formgebung. Das stärkste dieser Werke scheint mir der „Raub der Europa“ zu sein: wie eine leuchtende Arabeske fügt sich der bewegliche Frauenkörper in den schweren, wuchtigen Kontur der Masse des Tieres ein. Das ist von einer ungewöhnlichen Schlagkraft plastisch-linearen Gestaltens, und das Farbige verliert darob seine eigenartige, feste Schönheit nicht. In der Mitte dieses seltsam fesselnden,

an erlesenen Augengenüssen reichen Saales steht eine Bronzereplik von Rodins bekannter männlicher Statue Age d'airain; auch dieses Werk ein Depositum.

Dieser Reichtum an leihweise und auf Zeit überlassenen Werken – auch eine Reihe der Bilder Hodlers wie auch die Blanchets sind auf diese Weise in die Sammlung gelangt – bildet ein Charakteristikum des Winterthurer Kunstmuseums, und man fragt sich nur mit einem gewissen Schrecken: was soll einmal werden, wenn diese Deposita, die heute einen eigentlichen Anziehungspunkt der Sammlung und gerade für Maler ein dankbares Studienobjekt bilden, zurückgezogen werden? Doch diese Sorge mag der Zukunft überlassen bleiben. Der Schenkeifer der Kunstfreunde hat sich daneben schon in so ungewöhnlicher Weise bethätigt, dass wohl die Hoffnung besteht, das eine und andere dieser zeitweise zur Verfügung gestellten Werke werde schliesslich doch bleibender Besitz der Sammlung werden.

Noch eine Überraschung harrt dann des Museumsbesuchers. Ein eifriger Winterthurer Verehrer der Kunst Karl Hofers, der seit Jahren Werke dieses Künstlers zusammengebracht hat, die eine sozusagen lückenlose Geschichte der Entwicklung Hofers in den letzten zehn Jahren, von seinem römischen Stil bis auf seine farbige Neuorientierung in Paris und Berlin unter dem Einfluss Cézannes und Grecos an die Hand geben, hat dieser Privatkollektion aus seinen eigenen Mitteln im Museum den denkbar schönsten Saal herstellen lassen, der sich an den erwähnten Franzosensaal anschliesst. Durch diesen einzig und allein privater Munifizenz verdankten Saalanbau, dem sich noch einige kleine Kabinette angliedern mit schönen Werken Liebermanns, Uhdes, Trübners, Hodlers, v. Freyholds, E. R. Weiss', der Schweizer Buchmann und C. Montag (von welch letzterem auch im Franzosensaal eine Landschaft hängt), ist es möglich geworden, den westlichen Flügel mit den Sammlungen schon jetzt völlig auszubauen, während sonst aus Mangel an Mitteln, diese Vollendung der Zukunft vorbehalten geblieben wäre. Auf eine bestimmte Zahl von Jahren hat sich der Stifter, Dr. Reinhart, das Eigentumsrecht an diesen seiner Privatsammlung dienenden Räumen vorbehalten. In entgegenkommender Weise hat er aber diese Kunstobjekte den Besuchern des Museums zugänglich gemacht und damit der Sammlung eine höchst wertvolle neue Anziehungskraft gesichert. Denn der grosse Saal, in dem volle zwanzig Werke Karl Hofers mit Plastiken des ausgezeichneten Berner Skulptors Haller (der seinerzeit mit Hofer in Rom gearbeitet hat) zusammengeordnet sind, wirkt mit einer künstlerischen Einheitlichkeit von anregendster Eindruckskraft. Wer sich künftig mit der Künstlerpersönlichkeit Karl Hofers beschäftigen wird — und sie ist reich und beweglich genug, um ein solches Studium lohnend zu machen —, der wird in Winterthur das entscheidende Material dazu finden.

Bei der Einweihungsfeier des Museums am 2. Januar bemerkte Prof. Heinrich Wölfflin in einem kleinen, freien Vortrag, den er am Abend in den Räumen der Kunstsammlung hielt:* der Name Winterthur müsse künftig anders ausgesprochen werden. Was er damit meinte, wird man verstehen, wenn man sich klar macht, was für eine neue Kulturorientierung dieser Museumsbau für die kleine Stadt bedeutet, deren Alltagssignatur Handel und Industrie, Maschinen und Fabriken bestimmen.

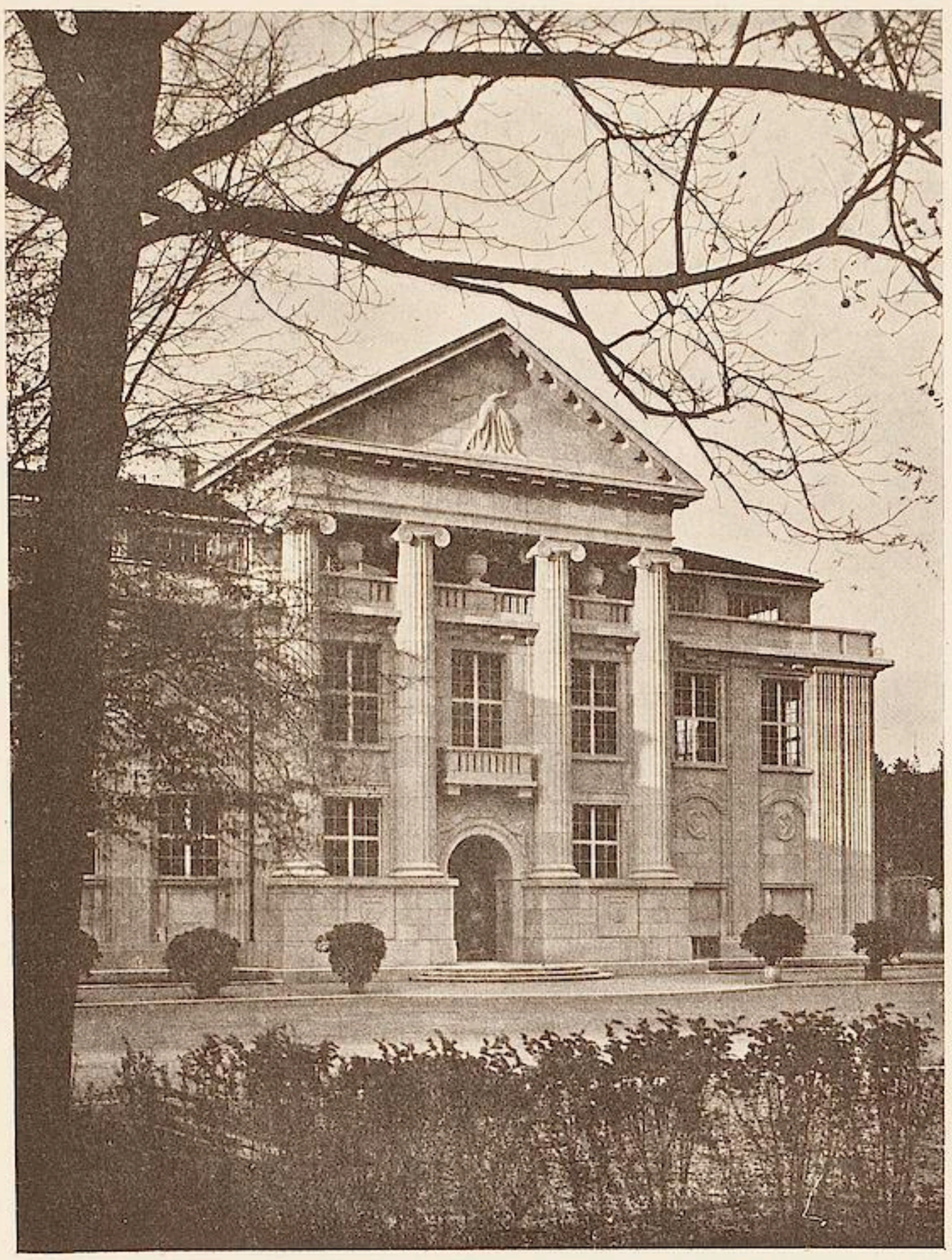
H. Trog.

KRIEGSAUSSTELLUNGEN

Im April 1915 traten Kriegsschilderungen zum erstenmal in geschlossener Sammlung auf; es war die Akademie der Künste, unter deren Patronat diese neueste und begehrteste Spezies in die Welt ging. Und über ein Jahr ist es wiederum die Akademie, die auf diesen Zweig der Malerei die Hand legt. Man hat den Wink vom vorigen Jahr beherzigt und den Kreis der Wirkenden erweitert und die Jugend zugelassen, freilich unter der Jugend noch viel zu heikel gewählt, so dass manche interessante Kraft ihre Ausbeute in den Sezessionen bergen und schillernde Talente wie Nolde, Kirchner, Meltzer sich in Osthaus' Arme werfen mussten, von dessen absentiererischer Unternehmung später die Rede sein wird. Aber auch so ist ein Inventar zu stande gekommen, das als vorbereitendes Material für eine zusammenfassende Kriegsdarstellung der Zukunft (sie wird hoffentlich anders aussehen als die Dekorations- und Anekdotenmalerei nach 1870–71) in die Wagschale fällt.

Individuell genommen, ist als Schöpfer und Bildner hier nur einer durchs Tor gegangen, einer, der die anderen ziemlich weit hinter sich zurücklässt: Ludwig Dettmann. Aus einem mittleren Maler wurde ein grosser Kriegsinterpret, dank dem Wunder einer tiefen seelischen Aufrüttelung, die plötzlich in einen, dem Metier verfallenen Menschen schlug. Kann sein, dass der Zauberbann eines Tages mit dem grossen Gegenstande aufhören wird; hier aber ist ein Werk geleistet, das in die Geschichte und wohl auch in die Kunstgeschichte kommt, weil es so gar nicht ein „Werk" sein will, sondern nur ein Kind des grausig-schönen Zufalls. Dettmanns Schilderungen sind ohne Ruhmredigkeit, ohne Glorifizierungs- und Verschönerungssucht, ohne Pose. Die tragische Poesie, die unwillkürlich aus diesen Blättern spricht, enthüllt zugleich ein Auge, das für den Freund wie für den Feind gleich milde bangt und bebt. So werden diese farbig erhöhten und pointierten Aufzeichnungen eines Naturalisten mehr als blosse Konstatierungen. Man hätte für seine zweite Sendung (148 Blätter) eine gewisse Wiederholung, Ermüdung, Eintönigkeit befürchten können; indessen, in Dettmann hat sich hier der Künstler nur bekräftigt, der Elan des Menschen nur erhöht.

* S. d. Märzheft.



RITTMEYER UND FURRER, DAS WINTERTHURER MUSEUM. TEILANSICHT

Dettmanns Arbeiten sind Zentrum und Muster der Ausstellung, die, im Vergleich zu seiner warmen Wahrheit, vielfach etwas Abstraktes, Stillebenhaftes hat. Bei dieser Feststellung ist von reinen Kriegsillustratoren, den Malern unter den Litteraten und den Litteraten unter den Malern ganz abgesehen. Vogel und Heichert folgen, auch in der zeichnerischen Form, Dettmanns Spuren, aber in gehöriger Distanz — filtrierte Kriegsbeobachtungen; der Trieb, Motive in „Bildern" aufzufangen; ab und zu ein Beitrag von Wert und Interesse. Wieder andere, wie Sterl und Helberger zogen als reine Koloristen aus, um malerische Gegenstände dort zu suchen, wo die Tragödie des bunten Durcheinander zu finden ist. Fritz Erlers Malerei ist Kunstgewerbe; kriegerische Motive zur feierlichen Erhöhung der Nutzkunst; im Sehen erstarrt dem Künstler die Linie, kalt, streng und nüchtern: selbst das Grausen verlernt sich hier. Viele Maler suchen im Porträt unmittelbare Zeugnisse des Krieges zu geben. In unseren Heeren ist kein führendes Haupt, das sich nicht dem Pinsel oder dem Griffel hätte stellen müssen. Die Leistungen halten sich im allgemeinen auf einer mittleren Linie; sie sind gleich fern vom Heroenkult wie vom menschlichen Dokument. Ein gewisser Respekt vor der Persönlichkeit und der Geschichte lässt die Bemühung einigermassen abgekühlt erscheinen; ein Bildnis des bayerischen Kronprinzen Rupprecht vom Düsseldorfer Koloristen Reusing ist um einige Grade lebendiger und vertraulicher; in dem rasch skizzierten Porträt des General Below erinnert derselbe Künstler an die Witzigkeit des Anders Zorn. Der Breslauer Professor Arnold Busch hat sich die Aufgabe gesetzt, in genau ausgeführten, weissgedeckten Bleistiftzeichnungen ein Porträtbilderbuch des ganzen Kriegs zu schaffen; es ist kalligraphische Art, doch nicht ohne Charakter und auch nicht ohne Humor: ein prächtiger Typus dieser General Lietzmann, Ritter und Bonhomme, wild und menschlich, entschieden und nachsichtig, genussfroh und mutiger Haudegen: wie eine Erscheinung aus den alten Kriegszeiten, da die Kraft noch alles war, wie ein verwegener Reiterobrist des dreissigjährigen Krieges . . .

Ein wesentlich anderes Antlitz als diese ausgedehnte Malerleistung zeigt die von Osthaus organisierte Ausstellung „Die Kunst im Kriege" (Kurfürstendamm 232). Es ist eine Pädagogik. Wie die kunstgewerblichen und architektonischen Probleme, die der Krieg stellt, nicht zu erfüllen sind, wie sie erfüllt werden könnten. Eine Vitrine mit „Kriegsgräueln" (als Pazaureksche Gegenbeispiele) lässt in die triefende Geschmacklosigkeit gewisser Verfertiger von Kriegsandenken usw. blicken. Dagegen viel hübsche Kleinplastik, gutes Porzellan und feine Silberarbeiten und Stoffe. Das Hauptinteresse aber vereinigt sich auf die Frage der Bauten, Siedelungen, Denkmäler und Ehrenfriedhöfe. Da ist ein Doppelentwurf August Endells bemerkenswert: der Friedhof einer grossen und einer kleinen Stadt. Dort eine gewisse durchgeistigte, einfach-schöne Klassizität; hier derselbe Rhythmus der Andacht ins still Bürgerliche übertragen. In der oberen Rundung des bescheideneren Entwurfs ein ragendes Kruzifix; im halbkreisartigen, säulenbestellten Abschluss des feierlicheren Plans die Figur eines monumentalen Reiters, der im

Gebet die Lanze gesenkt und den Helm abgenommen hat — eine originelle und eigenartige Improvisation Max Slevogts. Jul. Elias.

✲

Da von Kriegsausstellungen die Rede ist, so sei auch auf die Veranstaltung in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten hingewiesen. Dort hat der Architekt E. Gutkind es verstanden mit wenig Mitteln die hässliche Eisenkonstruktion der Halle zu verdecken und mit Stoff und Tannengrün eine Wirkung zu erzielen, die im besten Sinne architektonisch genannt werden darf und die für ähnliche Gelegenheiten etwas Vorbildliches hat. K. Sch.

✲

FRANZ MARCK †

Die Zeitungen melden, dass der Maler Franz Marck im Westen gefallen ist. Die jüngere Malergeneration verliert mit ihm einen ihrer Besten. Marck war ein merkwürdiges, bei aller mystischen Versonnenheit sehr lebendiges Talent. Bei ihm war der Monumentaldrang mehr als nur eine grosse Geste. In seinen Tierdarstellungen steckt ein gut Teil Gestaltungskraft. Auch als Schriftsteller ist er, Aufmerksamkeit erregend, hervorgetreten. In allem, was er sagte und that, war Kraft, war sogar ein gewisser ungestümer Heroismus; da wären die endgültigen Objektivierungen wohl nicht ausgeblieben, wenn der Tod nicht auch ihn zu treffen gewusst hätte.

✲

NEW YORK

Bei der Versteigerung der Sammlung des Deutsch-Amerikaners *Hugo Reisinger* wurden unter anderen die folgenden Preise erzielt: J. B. Jongkind, Seestück: 1100 Doll. (D. Charles); W. Maris, Enten: 1000 Doll. (Knoedler & Co.); A. Mauve, Die Bleiche: 1700 Doll. (D. Charles); J. Israels, Allein: 1150 Doll. (A. J. Wacker); J. Maris, Der junge Künstler: 2500 Doll. (Knoedler & Co.); Frank Brangwyn, Venedig: 2150 Doll. (H. Lorenz); J. Sorella, Wasserlust: 3300 Doll. (Knoedlet & Co.); Menzel, Lesender Mann: 700 Doll.; M. Liebermann, Polospiel: 1250 Doll.; M. Klinger, Landschaft: 725 Doll.; W. Leibl, Der Schauspieler: 4100 Doll.; Fr. v. Uhde, Lesendes Mädchen: 1750 Doll.; K. Schuch, Stilleben: 3100 Doll. (diese alle erworben von Joseph Stransky); W. Trübner, Landschaft: 1100 Doll. (Metrop. Museum); A. Boecklin, Bei der Welle (?): 8200 Doll. (Frau Reisinger); M. Liebermann, Noordwijk: 1000 Doll. (D. Charles); F. v. Lenbach, Ekstase: 2700 Doll. (Ch. West).

Cazin, Bei der Ernte: 1700 Doll. (Fillmore); Diaz, Kind und Hund: 1525 Doll.; Renoir, Badende: 4950 Doll. (L. Jellinek); Corot, Umgebung von Beauvais: 10200 Doll. (Frau Reisiger); Degas, Tänzerinnen, Pastell: 6300 Doll. (Durand-Ruel); Sisley, Landschaft: 2000 Doll. (Durand-Ruel); Dupré, Sturm: 1900 Doll.; Monet, Etretat: 5100 Doll. (Durand-Ruel); Monet, Waterloo-Brücke: 9300 Doll. (Mr. Ralph); Boudin, Strand: 4100 Doll. (Minneapolis Museum).

✲

DRESDEN

Die Galerie *E. Arnold* hat ein Bildnis des Geh. Rats Seeger von Leibl an einen Breslauer Sammler verkauft. Es ist das letzte der Seeger-Bildnisse Leibls und ist 1899, kurz vor dem Tode des Künstlers, gemalt.

✲

BRESLAU

Eine Ausstellung von Gemälden deutscher Meister hat die Galerie Ernst Arnold eröffnet. Es werden Werke gezeigt von Feuerbach, Leibl, Thoma, Marées, Liebermann, Corinth, Uhde, Kuehl usw.

✲

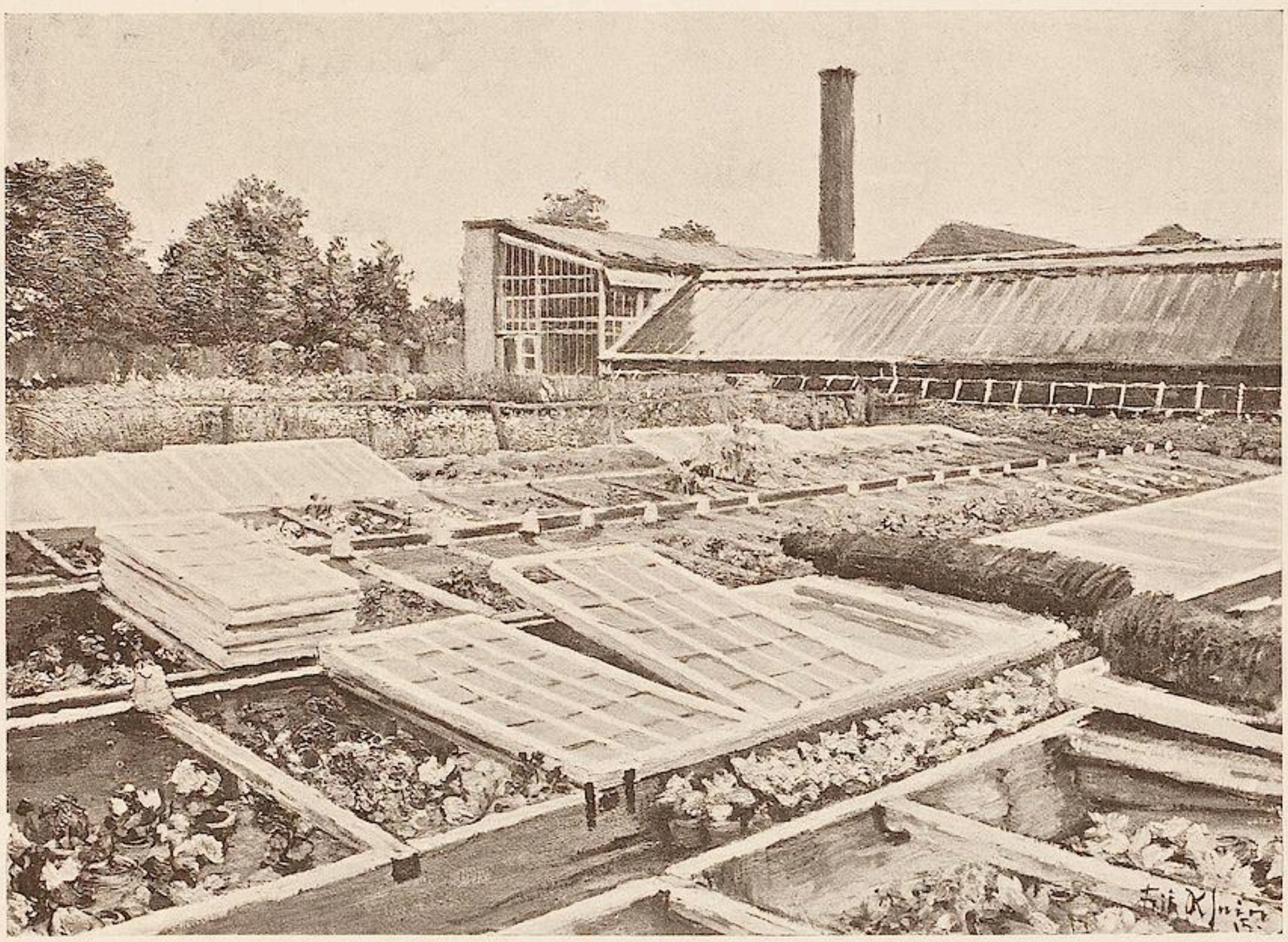
STUTTGART

Der neue Hauptbahnhof wächst schnell aus dem Boden. Im Rohbau fertig ist der den Kgl. Gartenanlagen zugekehrte, 290 Meter lange, durch drei Risaliten gegliederte, nach oben mit einem flachen Dach und einem schlicht-schönen Gesims vortrefflich abgeschlossene Flügel; beinahe fertig ferner der die Königstrasse beherrschende 56 Meter hohe Turm, sowie die 48 Meter lange und 24 Meter hohe Schalterhalle. Von der Schauseite gegen den künftigen Bahnhofsplatz wird zunächst nur die erste Hälfte in Angriff genommen, eine Bauabteilung, die im Sommer 1918 dem Betrieb übergeben werden soll. Bonatz und Scholer haben ihren preisgekrönten Wettbewerbsschlager zu einem nach jeder Richtung intensiv durchdachten Bauplan umgestaltet. Erfreulich ist der entschiedene Versuch der Architekten, über den etwas akademischen Neuklassizismus, dem Bonatz gerne huldigt, vorzudringen zu einer streng sachlichen Auffassung, die nur die im Verhältnis zur Gesamtform unbedingt stichhaltigen Einzelgliederungen und Kunstformen gelten lässt. Möge der im besten Sinne grossstädtische Bahnhofneubau das Zeichen geben für eine neue Entwicklung der Stadt Stuttgart, für ein bewussteres Erfassen ihrer schönen Aufgabe, das schwäbisch-alemannische Geistesleben als einen seiner stärksten Brennpunkte zusammenzuschliessen, was auf dem Gebiet der Malerei freilich durch ein Bündnis mit dem stammverwandten Zürich eher möglich werden kann, als durch das seitherige Abhängigkeitsverhältnis von München. H. O. S.

✲

ALICE TRÜBNER †

Wilhelm Trübner hat seine Frau Alice durch einen tragischen Tod verloren. Sie starb, neununddreissig Jahr alt, am 20. März. Sie war ihm nicht nur Lebenskameradin, sie war ihm vor allem auch Kunstgefährtin und wohl seine beste und hingebendste Schülerin. In seiner Selbstbiographie spricht er sich mit eindrucksvoller Kürze darüber aus („Personalien und Prinzipien S. 42-43): „Im Jahre 1900 erwählte ich mir die Lebensgefährtin in derselben Stadt, in der in früheren Jahrhunderten die deutschen Fürsten sich den Kaiser wählten. Meine Frau wurde mir durch ihr grosses Kunstverständnis zur schützenden Fee gegen den künstlerischen Unverstand, unter dem ich so viel zu leiden hatte. Mit anderen Unannehmlichkeiten hatte ich ja nicht zu kämpfen. Nachdem ich sie an meiner Seite wusste, mit der ich über alle beruflichen Anfeindungen mich lustig machen konnte, hatten diese für mich ihren Stachel verloren.“ Alice Auerbach war in England geboren und kam als elfjähriges Mädchen mit ihren Eltern nach Frankfurt am Main. Um Malerin zu werden ging sie später nach München, zunächst in die fördersame Zeichenschule Schmidt-Reutter und dann zu Max Slevogt. Aus jener Zeit giebt es von ihr eine Reihe robuster, kraftstrotzender Frauen- und Männerköpfe, die eine temperamentvolle Suche gesunder Natur verraten. In den Ferien kam sie stets nach Frankfurt, und bei solcher Gelegenheit lernte sie Trübner kennen. Auf seine Einladung nahm sie an den Studienfahrten teil, die Trübner mit seiner Schule nach dem Odenwald zu unternehmen pflegte. Sie arbeitete unter ihm in Amorbach und in Erbach; auch die Witwe Victor Müllers war mit von der Partie. Damals wandelte sich ihre Art; sie wurde



FRITZ RHEIN, TREIBHÄUSER
AUSGESTELLT IN DER FREIEN SEZESSION

Malerin nach seinem Ebenbilde; das heisst sie suchte in jener Tradition, in der Trübner geworden war, eine starke Synthese von Form und Farbe. Trübner selbst ging längst neue Wege; er erstrebte einen hellen und hellsten Geist der Malerei. Seine Frau aber schloss sich mehr dem Trübner der früheren Tage an, dem Trübner, der heute klassisch ist. Es waren dunkle Schönheiten, die sie schuf; in den geschmackvollen Stilleben, die eine so reizende Seele haben, in den Landschaften, die eine weibliche Gefühlsfreude so schlicht geprägt hat. Manche von den Stilleben werden bleiben.

Julius Elias.

WILHELM HAMMERSHOI †

Im Februar ist in Kopenhagen, im 52. Lebensjahre, der Maler Wilhelm Hammershoi gestorben. Wir werden im nächsten Heft, in längeren Ausführungen, ein Bild seines Wesens und Schaffens geben.

✲

DORA HITZ

Am 30. März hat Dora Hitz ihr sechzigstes Lebensjahr vollendet. Das Heft bietet nicht mehr Raum, bei diesem Anlass von der vortrefflichen Künstlerin, deren Lebensarbeit so manchen Mann beschämt, zu sprechen. Die Würdigung muss auch in diesem Fall um einen Monat verschoben werden. Vorläufig mag diese kurze Notiz auch von unserm Anteil zeugen.

✲

VERSTEIGERUNGEN

Am 11. und 12. April versteigert die *Galerie Helbing, München,* eine Sammlung von Radierungen, Originallithographien und Handzeichnungen neuerer Meister aus verschiedenem Besitz.

Am 30. März findet bei *F. A. C. Prestel, Frankfurt am Main,* die Versteigerung von Gemälden und graphischen Blättern moderner Meister, zum Teil aus dem Nachlass von H. Roessler, statt.

Bei *Frederik Müller & Co. in Amsterdam* werden am 10. April die Werke der Sammlung W. S. van Randwijk, Haag, versteigert. Die Sammlung enthält gute Arbeiten von Corot, Daubigny, Dupré, Israels, den drei Maris, Mauve, Millet, Troyon usw.

✲

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Karl Lamprecht, ein Gedenkblatt von Wilhelm Wundt und Max Klinger. 1915. H. Hirzel in Leipzig.

Briefe Albert Weltis, eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey. 1916. Verlag von Rascher & Cie. Zürich.

Mein Gestalten und Bilden von Alexander Schneider. 2. Aufl. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 1916.

Friedrich Wasmann, ein deutsches Künstlerleben, von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönvold. Im Insel-Verlag, Leipzig. 1915.

Skizzen vom Isonzo. 124 Darstellungen von Maler Ludwig Koch. Verlag von W. Seidel & Sohn, Wien.

ERWIN GUTKIND, AUSSTELLUNGSHALLE AM ZOOLOGISCHEN GARTEN

VIERZEHNTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 25. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESEH.
11.MALIS 6

Jahrgang XIV

Heft VIII

KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

JAHRGANG XIV, HEFT VIII

MAI 1916

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VIII

AUFSÄTZE

Seite

Emil Waldmann: Das griechische Kultbild im Berliner Museum 371
Paul Mahlberg: Alfred Rethel in den Jahren 1852—53 375
Karl Scheffler: Dora Hitz 383
Karl Voll: Emil Preetorius 389
Julius Elias: Vilhelm Hammershöi 403
Walter Bombe: Die italienischen Bildwerke der Sammlung v. Beckerath 409
Chronik 414
Kunstausstellungen 415

ABBILDUNGEN

Seite

Alfred Rethel: Knabenkopf, Zeichnung . . 370
Kultbild einer Göttin, griechisch 373
Alfred Rethel: Jakob empfängt die Nachricht vom Tode Josephs, Zeichnung 376
—: Bleistiftstudie eines Kindes 377
—: Landschaft bei Dresden, Zeichnung . . 378
—: Christus und die Ehebrecherin, Zeichnung 379
Alfred Rethel: Politische Karikatur, Zeichnung 380
—: Aristophanes, Zeichnung 381
Dora Hitz: Kinderbildnis 384
—: Mutter und Kind 385
—: Mädchen mit Blumen 386
—: Mutter und Kind 387
—: Weinernte 388
Emil Preetorius: 26 zum Teil farbige Abbildungen: Bucheinbände, Illustrationen, Vignetten, Bildniszeichnungen usw. . . 389
Vilhelm Hammershöi: Kronborg 403
—: Hofwinkel 404
—: Innenraum mit weiblicher Figur . . . 405
—: Sonnige Stube 407
Francesco Pesellino: Kämpfende Knaben . . 409
Zwei Renaissancebronzen 410
Andrea Mantegna: Bildnis eines Gepanzerten 411
Guido Mazzoni: Thonbüste 412
Renaissancebronze 413
Alfred Rethel: Karikatur 415

ASIATISCHE KUNST

ANTIQUITÄTEN
WERKE ERSTEN RANGES
CHINA, PERSIEN, INDIEN
ALTINDISCHE PLASTIK

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTR. 10 (NÄHE LENBACHPLATZ)

NASSAUISCHER KUNSTVEREIN WIESBADEN

MAI — JUNI

FREIE SECESSION BERLIN

NEUES MUSEUM
Täglich von 10 bis 5 Uhr.

Besitzer von Originalbriefen von oder an **Daniel Chodowiecki**
werden gebeten, zum Zwecke einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe ihre Adresse unter „M. S.“ an die Geschäftsstelle dieser Zeitschrift zu schicken.

ALFRED RETHEL, KNABENKOPF. TUSCHZEICHNUNG

Kunst und Künstler

DAS GRIECHISCHE KULTBILD
IM BERLINER MUSEUM

VON

EMIL WALDMANN

Die Statue der sitzenden Göttin ist etwas über lebensgross, das Material ein schöner grobkörniger parischer Marmor, der sehr viel Licht saugt und in der Gesamtwirkung etwas fein Flimmerndes hat. Spuren von Bemalung sind nicht mehr vorhanden, bis auf ein fast ausgeblichenes Palmettenband auf der Rückseite des Thrones. Der Erhaltungszustand ist überraschend gut für eine griechische Statue. Abgesehen von den leider fehlenden Händen und abgesehen davon, dass einige Teile des Thrones, die aber vorhanden sind, abgebrochen waren, zeigt das Werk nur eine wesentliche Beschädigung: eine Korrosion an der rechten Gesichtshälfte, die das rechte Auge angegriffen, aber glücklicherweise den Mund unberührt gelassen hat. So lässt sich die Frage der Ergänzung durchaus einwandfrei beantworten: die Unterarme waren vorgestreckt und hielten irgendein Attribut, das die Art der Göttin kennzeichnete, vielleicht eine Frucht, eine Blume, eine Schale oder ein Tier, etwa eine Taube. Da sich von den Attributen keine Spur erhalten hat, so ist einstweilen noch nicht zu sagen, um welche Göttin es sich handelte, ob um eine mütterliche Gottheit, ob um Aphrodite oder vielleicht gar um eine Stadtgöttin. Doch dies ist vom künstlerischen Standpunkt aus nicht allzu belangreich. Auch so spricht die Schönheit des Werkes mit unmittelbarer Gewalt.

Die Frauenfigur sitzt auf ihrem Throne und schaut mit lächelndem Ausdruck den Betrachter an, etwas rätselvoll, aber durchaus nicht aufdringlich. Sie hat jene passive Schönheit, die nicht lockt und reizt, sondern „sich selber selig“ ist, wie Mörike von dem Schönen schlechthin sagte. Was das Lächeln des feingeschwungenen Mundes bedeuten soll, wissen wir nicht, aber wir dürfen annehmen, dass ein ganz bestimmter Ausdruck nicht beabsichtigt war, sondern dass der Künstler mit diesem sogenannten Lächeln ganz allgemein nur seelischen Ausdruck geben wollte, Güte, Liebe, Gnade, eine Welt von Empfindungen, die sich einer strengen Ausdeutung verschliessen und gerade dadurch so reich sind; ein Lächeln, in

das man alles hineinlegen kann, den tiefsten Schmerz und das höchste Glück, alles Überirdische, das menschlichem Fühlen zugänglich ist.

Das Werk muss etwa in dem Jahrzehnt vor 480 vor Christus entstanden sein und gehört in die Zeit des „streng-schönen", des ganz reif gewordenen archaischen Stiles. Wir besitzen viele griechische Originale aus jener Zeit, eine ganze Reihe von Mädchengestalten auf der Akropolis, Weihfiguren, die unter freiem Himmel aufgestellt waren; ferner Bruchstücke von sitzenden Statuen und ein herrliches Fragment aus einer Giebelgruppe vom Tempel in Chalkis. Aber ein Kultbild, das heisst also eine Statue, die als einzige Plastik im Tempelinnern aufgestellt war und zu der die Scharen der Gläubigen wallfahrteten, hatten wir bisher nicht, und wenn auch die Akropolisfiguren Werke von hinreissendem Zauber sind und jenes Fragment in Chalkis eine Schöpfung von einzigartiger Grossartigkeit bedeutet — dieses Kultbild ist künstlerisch von einer Höhe des selbstverständlichen Stils, wie ihn vorher niemand geahnt hat. Und zwar Stil von innen heraus, nicht etwa mit absichtlicher architektonischer Stilisierung.

Es ist die Zeit des edelsten griechischen Naturalismus, der Frühling einer Kunst, kühl und still, zart und keusch. Das Lebensgefühl dieser Kunst war so stark und der Ausgleich zwischen Wirklichkeit und Schöpferkraft so naiv, dass diese Mischung an sich schon Stil genug ist. Die Frau sitzt in feierlicher Frontalität, ohne Achsenverschiebung da, sehr fest, so wie eben alle Menschen jener Zeit das, was sie thun, gut und vollkommen thun. Es ist nicht das elegante aufrechte Thronen, wie es etwa die Demeter von Knidos anderthalb Jahrhunderte später zeigt, sondern das einfache lässige Sitzen, tief im Sessel, die ganze Sitzfläche ausfüllend; der Oberkörper ein klein wenig vorgeneigt. Und so wie das statische Motiv ganz realistisch erscheint, so auch die Anschauung des Körperlichen: eine Frau mit kurzen stämmigen Beinen. Die Eleganz des Jonisch-Asiatischen, die sich in den Mädchenfiguren von der Akropolis als die feinste Blüte einer etwas weiblichen Hofkunst pisistratidischer Zivilisation äussert, ist hier durchsetzt mit festländisch griechischer, männlicher Gesinnung. Zwar ist auch diese Göttin wie eine Fürstin aufgefasst, kostbar geschmückt, mit Ohrringen, mit einem Diadem, in dem goldene Blumen steckten, mit künstlicher Frisur und feierlich hingelegten Schulterlocken, den berühmten ambrosischen Locken. Und ihre Tracht ist höchst raffiniert: Ein dreifaches Gewand mit Kräuselungen, Schmuckknöpfen, sorgfältig dekorativen Falten, ein Obergewand und ein mantelartiger Umhang, der die Formen von Rücken und Schultern in schöner Spannung umschliesst, — kurz, so, wie Fürstinnen damals gingen. Aber alles dieses Äusserliche thut der menschlichen Schönheit der Gestalt auch nicht den leisesten Schaden. Die Gestalt ist prachtvoll fest aufgebaut, überall fühlt man durch diesen Wust von Kleidern das Körperliche, das Lebendige hindurch und die Strenge des Umrisses; von dem Arm hinauf, über den Nacken bis zu dem festgeschlossenen, mit einem Schleiertuch zusammengehaltenen Haarwulst, spannt sich innerliche Lebendigkeit. Auch die Flächenbehandlung zeigt überall diese zitternde Erregung, nirgends sind tote Stellen, und die Abwechslung von fester Fläche und feinen Durchbrechungen bleibt als künstlerisches Motiv in jedem Punkte fühlbar, wie besonders in der Brust, in den Knien, in dem Schienbein und in den fein durchscheinenden Fussknöcheln. Jonische Grazie und griechisch-strenge Gewissenhaftigkeit! Es scheint ein Rätsel, wie es möglich war, dass in solchem Reichtum des künstlerischen Formausdrucks der Kopf und die nackten Teile, Hals, Brust und Füsse, nicht untergehen. Aus einem Gefühl leiser Scheu heraus hat sich dieser grosse Künstler gehütet, zuviel zu sagen, der Kopf wirkt ganz als geschlossene Masse. Damals hatten die Menschen noch Ehrfurcht vor dem plastischen Volumen, diese Kunst giebt nur die leiseste Flächebewegung, nur das Nötigste: volle Formen in den Wangen, ein gewölbtes, fast dickes Kinn, eine harte, einfache Nase, glatte dünne Augen, keine störenden Schatten um die Augen herum, alles nur in der feinsten, zaghaftesten Bewegung, und das Ganze summarisch gesehen. Man schlug noch keine tiefen Löcher in den Marmor, und wegen solcher Ehrfurcht und Naturferne wirkt dieser Kopf so weltentrückt.

Wir dürfen annehmen, dass man für Aufgaben von dieser Bedeutung, für Kultstatuen, die im Allerheiligsten des Tempels aufgestellt wurden, nur die besten Künstler heranzog. So ist in diesem Werk die Arbeit, das Handwerk, von ganz einzigartiger Höhe. Überall spricht das gleiche Maass von Feinheit in der Durchbildung; bei der Stoffbehandlung des Gewandes, bei der Beseelung des Haares, bei der Linienführung der schönen Ornamente am Thron und am Fussschemel herrscht immer das höchste Können, ebenso vollendet wie die routiniertesten Dinge, die wir aus dieser Zeit besitzen,

KULTBILD EINER GÖTTIN, GRIECHISCH, UM 480 VOR CHR.
BERLIN, ALTES MUSEUM

nur eben, weil wir es noch mit einer grossen schöpferischen Anschauung zu thun haben, so jenseits alles bloss Handwerklichen und so von Leben gefüllt, dass man die Technik nicht mehr merkt.

Das Werk stand in dem Tempel, der dieser Göttin gehörte, hinten in der Zella, als einziges in dem Raum. Da die griechischen Tempel damals im Dach und in den Wänden keine Fenster hatten, bekamen sie das einzige Licht von vorn, wenn die Thüre geöffnet wurde, wenn die Fülle des Sonnenlichts eindrang und weitergetragen wurde von den spielenden Reflexen der marmornen Fussböden und Wandflächen. Sie stand wohl niedrig, bei weitem nicht so hoch wie die plastischen Gruppen auf christlichen Altären, vielleicht nur einen Fuss hoch über dem Boden, so dass der Blick des Betrachters die Körpermitte traf. Wenn nun die Thür sich öffnete, so kam mit dem Licht auch ein feiner Wind in den Tempel hinein, und deshalb flattern die Mantelenden ein wenig nach rückwärts; sehr menschlich und sehr irdisch stand sie dann da und doch wie eine Vision. Die Farbe, die sie hatte und die wir uns nach den fein getönten Weihstatuen von der Akropolis in Gedanken ergänzen können, muss das Menschliche, das Lebendige, gegenüber dem heutigen Eindruck noch um ein Weniges verstärkt haben.

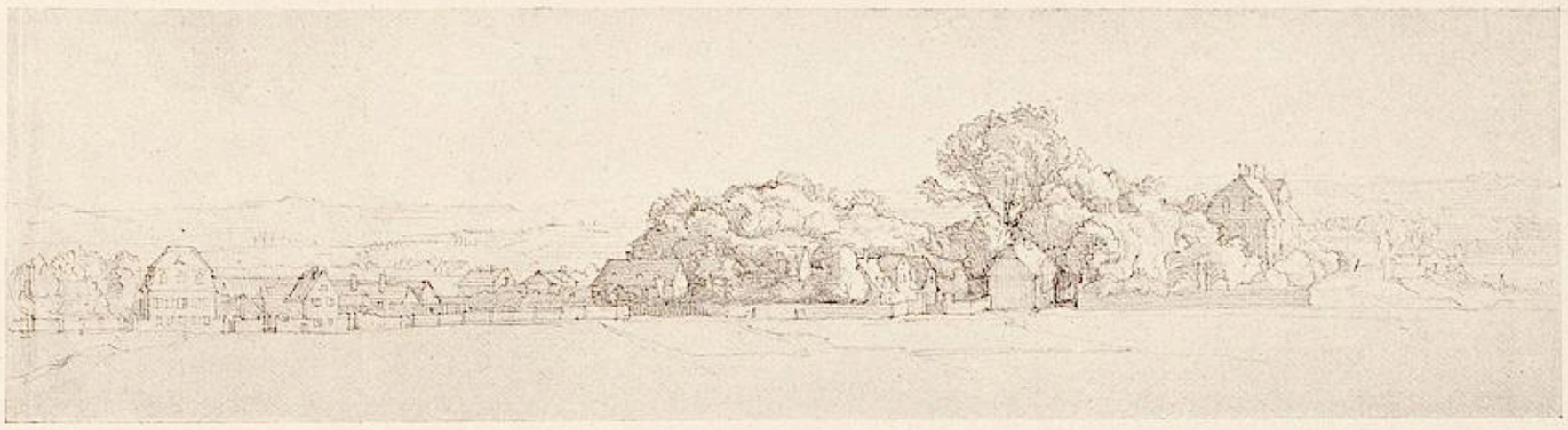
Moderne Vorstellung kann sich schwer an den Gedanken gewöhnen, dass ein solches Kultbild mit sich allein im Halbdunkel war. Aber man kann sich doch auch heute noch im Geiste vergegenwärtigen, wie gross innerhalb dieser Tempelarchitektur mit den streng dorischen Formen und den schmucklosen einfachen Flächen, innerhalb einer Formenwelt, wie sie etwa der Tempel auf dem Hügel in Aegina zeigte, die Göttin gewirkt haben muss: die einzige plastisch belebte Form im Raum!

Wo der Tempel stand, für den dieses Bild gemacht war, ist heute noch nicht bekannt. Soviel indessen ist wohl sicher, dass er einer der unteritalienischen Städte gehörte, die, als dorische Kolonien, gegenüber dem eigentlichen Griechenland die grossgriechische Welt bedeuteten, das grosse Kolonialreich dieser welterobernden Kultur. Ob ein aus Griechenland gebürtiger Künstler das Werk geschaffen hat oder ein Koloniale, auch darüber kann man einstweilen ebensowenig sagen wie über den engeren Kunstkreis, in den das Werk einzureihen ist. Angesichts derartig erhabener Dinge hört ja die Kunstgeographie überhaupt auf, man kann da nicht mehr von parischer oder naxischer oder attischer oder attisch-jonischer oder grossgriechischer Kunstschule sprechen, sondern muss sich bei dem Gedanken begnügen, dass dies eben griechisch ist.

Die Göttin ist ja wohl nicht so attisch wie die frühsten Werke der Akropolis, etwa wie die Figur des Antenor, die aussieht wie ein verkleideter Mann, nicht so attisch auch wie die letzten Gestalten dieser Gruppe, etwa wie die Figur Euthydikos. Aber sie ist auch nicht so jonisch wie die berühmte dunkelfarbige Mädchenstatue von der Akropolis oder wie das Fragment von Theseus und Anthiope aus Chalkis. Das Verwandteste, was wir besitzen, ist die kleine eilende Artemis im Neapler Museum, aber das ist nur eine römische Kopie, so dass auch von hier aus kein Rückschluss möglich wird über den Schulzusammenhang, in den die Göttin hineingehört, oder den sie beherrscht. Doch auch der Wagenlenker in Delphi und der Aphroditethron in Rom sind ja ihren Schulzusammenhängen nach nicht zu lokalisieren, Schöpfungen von dieser Grösse stehen über der Grenze.

Wenn aber auch diese Neugier unbefriedigt bleibt, soviel sehen wir, dass wir hier eine Schöpfung eines der allergrössten frühgriechischen Bildhauer vor uns haben. Eine Schöpfung von einer künstlerischen Schönheit, wie sie sonst nur noch zwei, drei andere Werke in der Welt uns zeigen. In die Reihe der Städte, in denen man die beste griechische Kunst der grossen Zeit suchte: Delphi, Olympia, Rom, Boston ist nun auch Berlin eingetreten und steht hier mit an allererster Stelle.

Dass dieses möglich war, wird der Opferfreudigkeit von begeisterten Kunstfreunden verdankt, die das Werk nicht wieder ziehen lassen mochten und die trotz Kriegsanleihe und Steuern doch noch die zur Erwerbung dieses einzigartigen Meisterwerkes nötige Summe zusammengebracht haben, weil es sich hier um eine nationale Angelegenheit für die deutsche Kultur handelt.



ALFRED RETHEL, LANDSCHAFT. GETUSCHTE ZEICHNUNG

ALFRED RETHEL

IN DEN JAHREN 1852—1853

ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG RETHELS AM 15. MAI

VON

PAUL MAHLBERG

Da Rethels Geist im Jahre 1853, nach siebenunddreissigjährigem Leben, verfiel, will man der letzten Blätter seiner Hand, soweit sie bekannt sind, aus der Zeit von 1852–1853 etwa, nicht recht froh werden. Man glaubt in ihnen schon die Züge des Verfalles zu sehen. Die Zeichnungen seiner wirklich schwachsinnigen Zeit sehen ganz anders aus, und jene zeigen Rethel von der stärksten Seite.

Immerhin haben die Schriftsteller den kritischen Moment allmählich hinaufgerückt. Dem Wolfgang Müller von Königswinter, der die seinerzeit üblichen Ansichten ausspricht, erscheint schon der „Hannibalzug“ (1844) verdächtig, und er fragt sich und uns, „sind hier nicht schon die ersten leisen Spuren jener Krankheit zu erkennen, welche den Künstler später ergriffen hat?“ (Alfred Rethel, Blätter der Erinnerung. Leipzig 1861, Seite 117) — Joseph Ponten, der bisher Letzte, der in grösserem Umfang über Rethel geschrieben hat, (Alfred Rethel, Des Meisters Werke in 300 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig 1911), geht etwas weiter und wird erst bei den Jahren 1852—1853 zweifelhaft.

Vor der Menge der Produktion hätte er Respekt haben müssen, aber er hat keinen Überblick. Er versäumt es, die wenigen Abbildungen von Werken aus jenen Jahren als ein Ganzes vorzustellen.*

* Zunächst würde dazu gehören der „Ministrant“ von Seite 111, der bei ihm irrtümlich „um 1850“ datiert ist. (Die schöne Zeichnung dazu, wahrscheinlich doch vorher entstanden, ist einwandsfrei 1852 gezeichnet, und zwar von Frau Rethel, deren Bruder Otto der Dargestellte ist.) Wenn Ponten das Blatt vom „Kaiser Theodosius“, wie es richtig ist, gemäss der späteren Überzeichnung zu den Stücken aus 1852 zieht, so muss auch die „Salbung Davids“ dahin, die er bei dem Jahrgang 1839, auf Seite 41 lässt. Die schöne Umrahmung giebt er irgendwo im Text. Die Ansicht von Dresden auch. — Unter dem vielen, was er ausgelassen hat, ist zunächst die Mehrzahl der Studien zu dem „Wittekind“-Fresko. Etwas nachgeholt hat er dann bei der Herausgabe der Briefe (Berlin 1912), wo nach Seite 128 der „kniende Mönch“ von 1852 kommt, und nach Seite 144 aus demselben Jahre der wunderbare Kopf des Mönchs, der auf dem Fresko links unten neben dem Alboin steht. Auch landschaftliche Zeichnungen hat er ausgelassen. Sie sind in Notizbüchern der Frau Rethel gewesen; das eigentliche Skizzenbuch

ALFRED RETHEL, JAKOB EMPFÄNGT DIE NACHRICHT VOM TODE JOSEPHS. ZEICHNUNG

Dem Gezeigten steht er angesichts des nahenden Verfalls voreingenommen gegenüber. Die Summe der Ausdrucksmittel scheint ihm manchmal zu imponieren, denn er spricht irgendwo von der „phantastisch klaren Strichart“, im übrigen aber erscheinen ihm die Blätter schwachen Geistes. So sagt er von der „Prophetie des Jesaias“ (S. 175) in seinen Anmerkungen: „Das Thema ist so unklar, dass man bereits auf Begriffsverwirrung schliessen könnte. Dem Stil nach gehört es der allerletzten Zeit an.“ Bei diesem Blatte ist weder Thema noch Ausführung unklar. An Hand der Worte des Propheten steigt dem König und seinen Heerscharen neben dem Gesicht der Herrlichkeit des Herrn die Verheissung und Erscheinung des Emanuel über dem zerstörten Jerusalem auf. (Jesaja VI und VII.) — Ponten meint auch, Rethel habe in dieser kritischen Zeit den „Hannibal“ verdorben. Was Rethel wirklich daran gethan hat, ist nicht so einfach festzustellen, in jedem Falle aber wollte er das Richtigste: aus der Vorder- eine Rückenansicht machen. — Es spricht der klarste Kunstverstand über eine bis dahin bei Rethel unerhörte Intensität des Erlebens.

Rethel tritt damals mit ganz grossen Augen an die Natur hinan. Man sehe hin und siehe! wie er die Dinge zu sich heranzieht, und das Planetarische einer Erdlandschaft zum Beispiel erlebt! Er ruht nicht, bevor ihm alles in der Hand liegt und ringt mit den Erscheinungszügen, bis sie sich seinem Ausdruck ergeben. Dabei hat er die echte grosszügige Leidenschaftlichkeit, die auch die kleinsten Dinge in grosse Zusammenhänge bringt. Er scheint uns voller Erfahrung des Gefühls und der Formen, und das Höchste an Menschlichem giebt seinem Ausdruck Schwere. Es ist dieselbe Wut und die Glut des Ausdruckswillens wie bei Van Gogh, und die „Kleine Thallandschaft“ steht diesem im Geiste und dem Blut nach wohl so nahe, wie dessen „Briefträger mit dem Bart“ dem „bärtigen Alten aus Antwerpen“ bei Dürer. Es kommt ihnen darauf an, die Dinge ganz nahe vor Augen zu nehmen und doch die Distanz zu wahren. Dabei ist er gar nicht mehr eitel und jederzeit bereit, die Schönheit des Persönlichen, einer Linie, einer Haltung, ganz wegzugeben an den Ausdruck. Dieser aber wächst ihm unter der Hand in ganz grosse Verhältnisse hinein. Sein Stil ist klar geworden, es giebt keine Anführungszeichen,

Rethels von der Hochzeitsreise ist bis jetzt nicht aufgefunden worden. Rethel hat damals viel gezeichnet, und das Gesamtbild der Produktion von 1852 und 1853 würde durch seinen Inhalt wahrscheinlich noch bedeutend bereichert werden.

ALFRED RETHEL, BLEISTIFTSTUDIE EINES KINDES

keine Unterstreichungen und adjektivische Beschreibungen mehr, alles Ausdruck und Form, und was mächtig ist, ist es im Zusammenhang mit dem andern und an sich. Es erscheint im Innern stark. Er spricht klar, mächtig und mit Widerhall. Aus seinen Figuren, dem „taufenden Bischof“ zum Beispiel, hört man etwas heraus von dem grossen Rauschen und Emporlaufen gotischer Bildwerke; und gerade jener hat wieder, bei allem Rausch, den königlichen Habitus. — Rethel steht auf der Höhe seines Seins.

Man kann sagen, er habe sein Lebelang auch im kleinen Format die grössten Züge versucht, aber niemals hat er mit stärkerer und weiserer Hand die fließende Menge von Welt- und Mensch-Erscheinung geschüttelt, bis sie zu grossen Formen zusammenlief, als in der späteren Zeit. Es ist, als ob die Erscheinung der damaligen Stücke weit über das wirkliche Maass hinauswalle, grössere Dimensionen aufsuche und in ihnen erst ihre Erfüllung finde. Es ist immer ein gefährliches Experiment, Bilder mit dem Projektionsapparat in grössere Maasse hineinrecken zu lassen, denn nicht alle können es vertragen. Aber wie etwa die Blätter von Dürers „Apokalypse“, scheinen auch die Rethelschen Zeichnungen erst unter diesen Umständen in die richtigen Verhältnisse einzuziehen. Man möchte sie immer noch grösser sehen. Das macht, Rethel hat immer über ein weites Feld gedacht, und Sankt Peter in Rom empfindet er als wahrhaft gross erst „im Maasse zur Stadt und Landschaft“. Damit stösst sein Überblick durch bis auf die Horizonte seiner ängstlichen

ALFRED RETHEL, LANDSCHAFT BEI DRESDEN. BLEISTIFT

Zeit, und er berührt sich mit dem Barock, mit dem er bewusst nichts zu thun hat. Michel Angelo schlägt nicht an bei ihm, aber Raffael hat er so aufgenommen, wie es richtig ist. Er ist innerlich voll Bild und Gesicht, und seine Hand weiss es wohl auszudrükken. Er hat es immer geschätzt, und seine Sehnsucht war es immer, in der apollinischen Form den Reichtum und das Feuer der Konzeption durchspüren zu lassen; und man kann sagen, nie ist es ihm mehr geglückt als damals, nie vorher sind die Gewächse der Form so dicht über dem Boden seines Gefühls entstanden, haben sie ihn so gross und bunt bedeckt, nie vorher gab es eine solche Dichtigkeit der Erfindung und eine Linie, die so in allen Ausdrücken erfahren ist. Ponten bildet den Ausschnitt aus einem Entwurf zur „Taufe Wittekinds“ ab (S. 113), auf dem wir eine kniende Figur der vierziger Jahre und daneben einen Knienden in der Redaktion letzter Hand sehen. Jener, rechts, bewegt sich in der grossen, stillen Kontur, mit der der frühe Rethel — ist er jemals alt geworden? — unserm Auge so vieles zuliebe thut, und ist in ihr von hoher geometrischer Schönheit. Anders der zweite Kniende, links, vom Jahre 1852. Das ganze Motiv erscheint reicher gesehen und gegeben im körperlich Mechanischen und im Ausdruck. Vor allem aber hat die Figur Schwere bekommen, ist lastend geworden, und der Künstler ist freieren Geistes, denn er hat begriffen das Gesetz der Schwere und das Geheimnis unseres körperlichen Daseins: bei der Freiheit alles Willens gebunden zu sein an die Schwerkraft. Die Gravitation spielt plötzlich mit und hinein. Die Formen stemmen sich nun im Bilde gegeneinander, treten zueinander in Rapport, alles bewegt und wird wieder bewegt. Es ist das wahre perpetuum mobile, wie es nur im System der Welt und im Bilde Realität werden kann. Die Komposition geht nun auch mit anderen Begriffen um, spricht nicht mehr von Linien, geht nicht mehr nach den Grundsätzen von Symmetrie und Asymmetrie, sondern rechnet mit Masse und Schwere, geht nach Gewicht. Und nun der Ausdruck: man wäre anlässlich des Beispiels von den Knienden versucht zu sagen: er sei reicher orchestriert, aber es stimmt nicht ganz, man muss sagen, dass er überhaupt orchestriert ist. Um jenen Mann von 1840 führt nur eine Stimme herum. Entsprechend der neuen Anschauung und dem, was auszudrücken ist, wird die Funktion des Strichs eine andere. Rethel deutet nicht mehr mit dem Strich Licht und Schatten an, sondern zieht ihn

ALFRED RETHEL, CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN. BLEISTIFTSTUDIE

als Ausdrucksfaktor heran, der Strich wird Hieroglyphe des inneren Wesens, an dem dieses sich niederschlägt und in die Erscheinung tritt. War bisher aller seelische Ausdruck in der Silhouette niedergelegt, und diese die Trägerin des Ausdrucks der körperlichen Handlung, so ist nun das Blut in jede einzelne Linie hineingezogen, und diese prall, voll und schwer, zuckend unter der Last des Ausdrucks. Er ist nicht nur Strich, sondern Form- und Wasserscheide, ein Wellenbrecher im Strome seiner Empfindung, und es ist fabelhaft, wie Rethel an ihm die Fläche des Bildes zum Wallen bringt. An den Linien zieht er alle malerischen Ausdrucksmöglichkeiten heran. Gegen das „Aristophanes"-Blatt mit seinen malerischen Situationen erscheint die Serie des „Totentanzes" dünn bis auf das letzte Blatt, wo Schwarz und Weiss in mächtigen Wellen zusammenschlägt, so dass dieses, in dem es doch ganz leise hergeht, im Vergleich zu dem wilden Kampfgetöse auf den vorhergehenden Blättern uns am längsten im Ohr bleibt und wir glauben, erst da dem Tod recht ins donnernde Auge geschaut zu haben. — Wie wird die Fläche in dem Blatte der „Prophetie" malerisch aufgerüttelt! „Die Überschwellen bebeten, und das Haus ward voll Rauch"; die Lichtstrahlen aber fallen mit Getöse herein.

ALFRED RETHEL, POLITISCHE KARIKATUR. BLEISTIFT

Rethel hat es von den Venezianern gelernt, die Natur in die Aktion einzubeziehen, alles spielt mit bei ihm, und mächtig ist die Akustik, die eine Handlung oder eine Gestalt am Himmel findet. Rethel weiss ganz genau, im monumentalen Bilde müssen alle mächtigen Dinge in anderen Räumen und Verhältnissen wiedergeboren werden, und nun spricht auch alles bei ihm miteinander, auch die Zwischenräume haben Ton, und die Pausen sprechen mit Macht. Alles ist dem Himmel verbunden, darum darf auf dem Blatte von Dresden der Rauch links nicht fehlen, denn der führt die Stadt zu den Wolken empor und den Rhythmus weiter, gehören die Wolken zu dem Gebirgsstock, denn er hängt daran wie der Berg bei Cézanne am Himmel hängt und nicht irdisch ist, und wie bei Dürer auf seiner Anbetung der Könige der Berg im Himmel steht.

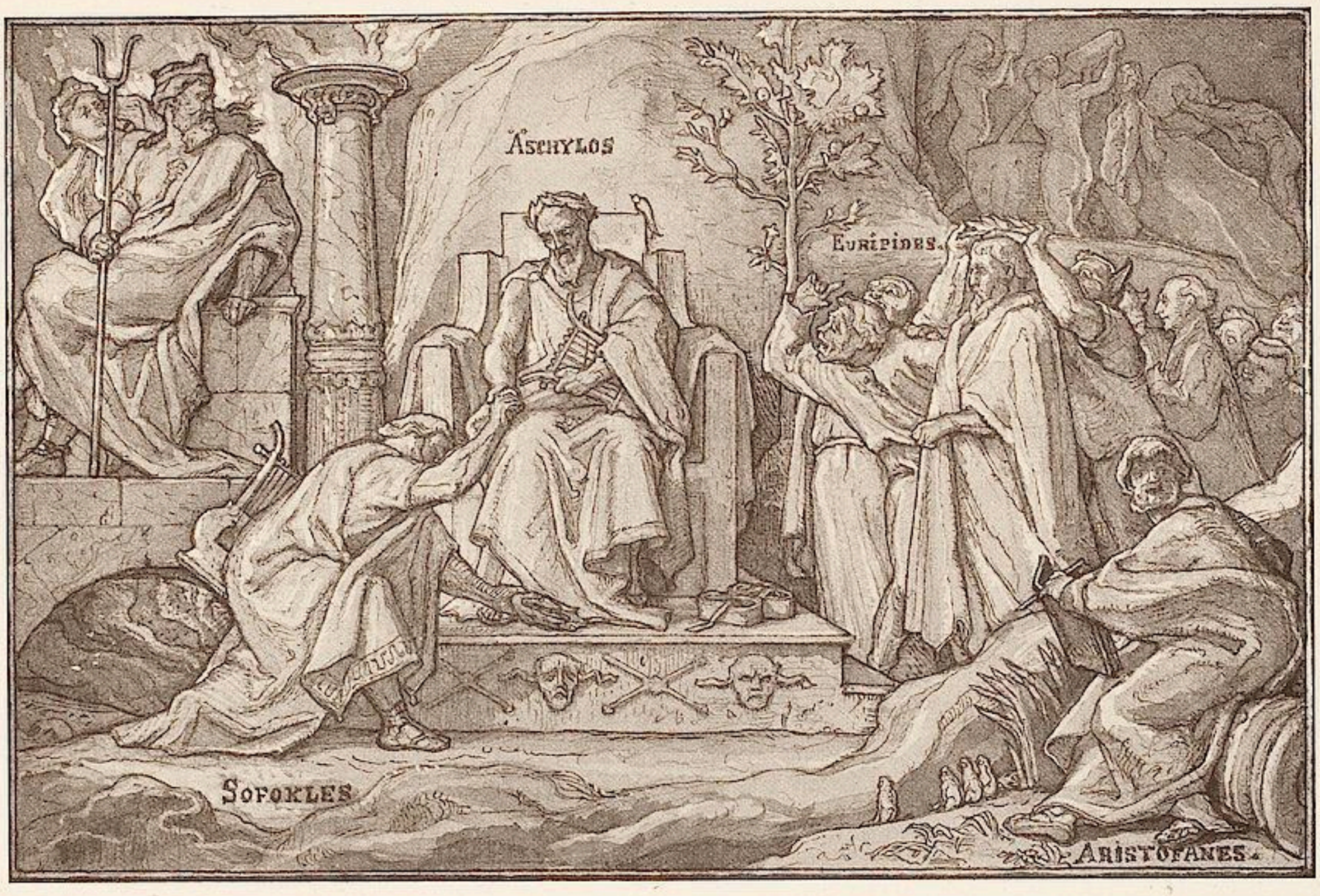
Diese Aktivität aller Wesen und Formen ist es neben anderen auch, die Rethels Gedächtnisskizze der Aurora von dem Bilde des Guido Reni unterscheidet. Ponten bildet sie „aus stilistischen Gründen“ ab; sie ist aber innerlich bedeutsam. Man könnte behaupten, sie sei nicht original, aber Reni nahm sie auch von einem antiken Stein, und man muss wohl sagen, grosse Aufschlüsse über Van Gogh zum Beispiel könne man an den Bildern bekommen, die er nach Millet und Rembrandt machte. Rethel hat nicht den sanften Zug und die Anmut des Reni. Aber er bringt Wolken heran und welch anderer Wind fährt durch die Wolken: sie weichen zurück vor dem Luftdruck, der dem Gott vorangeht, und schlagen hinter ihm zusammen. Der Himmel ist nicht nur Folie, sondern aktiv als Form und Element, und es wäre schön zu sehen, wie Rethel das in Farben gemacht hätte: Goldene Massen aus wirren Farbträumen sich lösend. Er durchzieht das Getriebe der Welt mit menschlischer Empfindung, und wenn er damals die Sonne gemalt hätte, so würde man spüren, wie sie sich über Mittag heissläuft in seinen Bildern, und den aufgehenden vollen Mond hätte er puterrot werden lassen über der Arbeit, sich am Himmel emporzuziehen.

Er komponiert nun mit der ganzen sichtbaren Welt und ihren Kräften. Die büssende Sünderin bekommt von der Sonne einen Heiligenschein, und wenn sich das Antlitz aller Gnaden über sie neigt, so neigen sich alle Himmel mit. Die Sünderin wird wissen: es geschah an einem solchen Tage, so war der

Himmel, kurz: das Denkwürdige des Moments ist allumfassend gegeben, und niemand ist so pragmatisch in der Darstellung des Historischen wie Rethel.

Es ist keine Laune, dass Rethel immer zum Himmel emporblickt. Diese Himmelssehnsucht ist begründet. Rethel nahm damals auch alle Themen des Visionären und Verheissungsvollen auf: das „Aristophanes"-Blatt vom Urteil der Geschichte, die „Prophetie des Jesajas", den „Hannibal auf der Höhe der Alpen", und das, was ihm gelegen hätte, wäre sicherlich ein „Tod Mosis angesichts des gelobten Landes" gewesen. Er fühlte sich nicht glücklich. Es ist ein Symbol, dass „Aurora", die Tagsehnsucht, sein letztes grosses Blatt ist. Daneben steht der „Mann in der Verwirrung", um den Nacht ist, und der ein Streichholz herausziehen will, um sich am Wegweiser zurechtzulesen.

Es scheint ihm damals, nach seiner Heirat, erst so recht zum Bewusstsein gekommen zu sein, wie ein Sehnsüchtiger auf sein Ziel blickt, und da konnte ihm der „Hannibal" nicht mehr genügen. Ein Brief Kaulbachs schlug eine Korrektur nach dem Hässlichen hin vor. Hannibal sei ein einäugiger Schakal gewesen. Rethel hatte es aufgenommen: „Einäugig ist er gewesen, ein roher gewaltthätiger Mann — ich darf ihn nicht so schön darstellen." („Erinnerungen der Frau Marie Rethel", mitgeteilt von Max Schmid. Velhagen und Klasings „Monatshefte", Jahrgang 1897/98). Aber er genügte ihm nicht nur nicht als Charakterkopf, er stand ihm, so wie er war, rein als Ausdrucksfigur, der vollen Aussicht des letzten Blattes im Wege. Wir haben zwei Versionen der Gestalt: eine auf einer Pause, (bei Ponten Seite 81) Hannibal mit den nächsten Nebenfiguren, schon jenseits am Abhang des Gebirges stehend, sich zurückwendend, ein hässlicher Mann und einäugig, ein wenig nach vorne gelegt, mit der Linken den Speer zum Halt in den Boden stemmend, um nicht hintenüber zu fallen von der weisenden Gebärde seines rechten Arms. Er hält uns auf, fällt unserer Sehnsucht in den Arm, bietet uns Widerstand. Anders sieht es sich auf dem Blatt der Folge selbst an. Es ist das spätere. Als letztes Änderungsvorhaben, und das entspricht dem Lauf der Dinge, giebt Frau Rethel (siehe „Erinnerungen") an, „er wollte dann aber die Gestalt drehen — aus



ALFRED RETHEL, ARISTOPHANES. SEPIAZEICHNUNG

der Vorder- eine Rückenansicht machen, und das ist ihm nicht gelungen.“ Nun trägt der Hannibal Züge von Vorder- und Rückenansicht, aber die letzten sind für unsern Eindruck massgebend. Kopf und Hals sind von hinten gesehen, der Mantel, den wir auf der Pause hintenüber geworfen sahen, haben wir nun vom Rücken aus in langen Falten vor uns, der rechte Arm und die rechte Hand sind der Rückenansicht passend, am rechten Fuss sind entsprechende Änderungen angedeutet. Ganz liess sich die Sache nicht verschieben, denn der neue vielgerühmte Radiergummi, der Rethel den Anlass und den Mut zur Korrektur gab, nahm doch die Farben nicht ganz weg. — Was bedeutet nun die Rückenansicht in diesem Falle? Der Anblick Italiens war schliesslich etwas Erwartetes und konnte Hannibal nicht, wie anders auf der Pause, in Bestürzung versetzen. Er hatte, vielleicht als Einziger, die hohe Überzeugung von der Möglichkeit des Unternehmens, und nun weist er wie Kolumbus still hinaus, damit das Ganze voll ausschöpfend. Wie stehen wir dazu? Wir stellen uns ein wie er: mit voller Brust den Anblick aufnehmend, und die vollen Breitseiten unsers Blicks auf das Land der Verheissung sendend. Diese Drehung bedeutet nicht Schwäche, sondern geschah aus der Fülle des Empfindens mit höchstem künstlerischem Takt.

Und dann „Aristophanes“. Ponten giebt nicht die Legende. Sie ist bei Müller von Königswinter a. a. O. Seite 161 zu lesen. Wieder die Darstellung einer Vision. Aristophanes schaut nicht körperlich hin, aber das Ganze entsteigt seinem Kopf und seinen Augen, die die eines Sehers sind. Man glaubt seinen Bruder bei Michel Angelo gesehen zu haben und schaut nach, aber es ist ein Irrtum. Sie sind darin eines Geistes, wie sie die Vision von ihren Propheten sich losreissen lassen, dies Wälzen mächtiger Gedanken in gewaltig bewegten menschlischen Existenzen kann man bei beiden sehen. Was dem Aristophanes hier erscheint, ist wie ein ecce homo oder eine Handwaschung. (Es ist interessant, wie hergebrachte Bildformen neu erfüllt werden. Die Eroica ist im Grunde die Gottesmutter mit dem Gnadenmantel.) Handlung, Komposition, Formen- und Linienwerk stehen in riesenhaftem Einklang. Der Saft der Erfindung setzt sich in dem Röhrensystem der Linien langsam in Gang und dann sprudelts und rauschts an allen Ecken. Aus dem Malerischen der Anordnung kommt das ganze Spukhafte heraus. Jede der Linien zeigt ihre eigene Mimik, sie kneifen Falten und Gesichtszüge wie mit Zangen zusammen, schrecken uns aus dem Gebein eines Baums. Man hat den Eindruck, Rethel habe diese Vorstellungen so lange in seinem Herzen hin- und hergeworfen, bis sie sich in einer Nacht zu jenen Gewalten zusammenschlossen. Alles thut sich nun unter seiner bannenden Hand zu Macht, Präzision und Entschiedenheit des Ausdrucks zusammen. Die Gestalten sind zum Bersten gefüllt mit sich selbst, und ihre Geister und Triebe bilden an den Schädeln Gesichter, wie Masken der griechischen Tragödie. Sie sind nicht einfach durch Absehen entstanden, sondern, wie bei Daumier, durch Projektion so und sovieler symptomatischer Ausdrucksvarianten eines Charakters. Es geschah übrigens, dass Baudelaire damals von Rethel in einem Atem mit Daumier sprach. In seinem Briefe vom 14. Mai 1859 (abgedruckt in „Kunst und Künstler“, Jahrgang VIII, Seite 162) wo es am Schlusse, nachdem von D. die Rede war, heisst: „Du (Nadar) würdest mich sehr glücklich machen, könntest Du mir durch Deine vielen Beziehungen biographische Daten über Alfred Rethel verschaffen, den Künstler des ‚Totentanz von 1848‘ und des ‚Tod als Freund‘, das das bekannte Pendant zu ‚die erste Invasion der Cholera im Opernhaus‘ bildet. Kennst Du Knaus? Er soll etwas darüber wissen.“

DORA HITZ

VON

KARL SCHEFFLER

DORA HITZ, NACH EINER PHOTOGRAPHIE

Als Dora Hitz im Anfang der neunziger Jahre von Paris, aus der Nähe einer Malerei mit freiem Atem, über Dresden nach Berlin kam, als sie in der Grossen Berliner Kunstausstellung und vorher schon in einer Ausstellung von Frauenkunst bei Gurlitt — neben der merkwürdigen Marie Bashkirtseff — mit dem Bildnis des Fräulein von Brocken zuerst hervortrat, fiel sie sofort auf, als Talent und als Persönlichkeit. Es begann damals im Kunstleben Berlins zu gären, ohne dass die neuen Talente sich aber schon hätten organisieren können. Liebermann wurde erst langsam bekannt, Leibls Lebenswerk war noch im Dunkeln, der Name Trübner wurde kaum schon genannt, es gab noch keine Sezession und jedes Talent stand für sich allein da im Ungewissen. Wenn ein Künstler von Talent aus der Lehre der Pariser Maler heimkehrte und eine undefinierbare Atmosphäre von „contemporanéité“ mitbrachte, so konnte er darauf rechnen einerseits auf schroffe Ablehnung zu stossen, andererseits aber auch energische Anwälte zu finden. Dora Hitz wurde bei ihrem ersten Auftreten gleich von einflussreichen Tageskritikern, wie Pietsch und Rosenberg, als „ultramodern“ in die Acht erklärt; in Julius Elias aber, der seine programmatisch wirkenden Kunstaufsätze in der „Nation“ veröffentlichte und in Cornelius Gurlitt, der in der damals — vor Gründung der „Zukunft“ — noch viel gelesenen „Gegenwart“ schreibend, ein festes Verhältnis zur modernen Kunst suchte, erstanden der als reife Künstlerin Heimgekehrten gleich auch wichtige litterarische Helfer. Der Nachdruck, womit dort getadelt und hier gelobt wurde, liess die künstlerisch interessierte Gesellschaft aufmerken und es dauerte nicht lange, bis die Malerin sich einen festen Platz in dem immer kräftiger pulsierenden Kunstleben Berlins errungen hatte.

Wenn Dora Hitz diesen Platz in all der Zeit und bis an ihr sechzigstes Lebensjahr nun hat halten können, ja, wenn ihre Schätzung in all dem Neuen und Bedeutenden, das wir seitdem erlebt haben, sich eigentlich von Jahr zu Jahr mehr befestigt hat,

DORA HITZ, KINDERBILDNIS
BERLIN, NATIONALGALERIE

so liegt die Ursache darin, dass sie schon beim ersten Auftreten weit mehr war als eine geschickte Vertreterin des in den neunziger Jahren berühmten „Pleinair", dass sie vielmehr ein selbständiges Talent mit starker Lebens- und Naturempfindung und eine charaktervolle Persönlichkeit ist, dass ihre Kunst immer mehr war als das Gewächs eines „Stils" oder einer „modernen Richtung", nämlich die künstlerische Form für ein inneres Bedürfnis, und dass ihr Schaffen in keiner Weise Rücksichten fordert, die man sonst der Frauenkunst entgegenbringt.

Dieses letzte ist bezeichnend. Trotzdem Dora Hitz niemals weibliche Art und natürliche Frauenwürde verleugnet hat, trotzdem in allen ihren Werken das ist, was Julius Elias in einer Kritik aus dem Jahre 1891 die „odeur de femme" genannt hat, sind ihre Arbeiten stets mit dem Massstab gemessen worden, den man an Männerwerke zu legen gewohnt ist. Dora Hitz hat nie ihr Frauentum verleugnet, aber sie hat stets auch gearbeitet wie ein Mann. Ihre Kunst ist weiblich in der Empfindung und männlich im Handwerk. Vor ihren Bildern war nie die Rede von kritischer Nachsicht und rücksichtsvoller Höflichkeit; nie hat ihre Kunst ein Damenrecht gefordert. In den vorderen Reihen der Künstler hat sie als Gleichstrebende gestanden und hat den Betrachter gezwungen ihre Arbeit am Absoluten zu messen. Es ist in ihren Bildern Ungleiches, doch ist nicht jenes gefällige Nachsprechen, jener verkappte Dilettantismus darin, die in der Frauenkunst so oft gefunden werden. Ihr Name gehört zu den wenigen Frauennamen, die im Zeitalter des Impressionismus einen gewissen europäischen Ruf haben gewinnen können. Man kann den Namen Dora Hitz neben dem von Berthe Morisot nennen. Ihr Lebenswerk ist nicht so einheitlich, ist nicht so von Tradition und Meisterlehre gesättigt wie das der Schwägerin Manets; dafür hat sie ihren Weg selbständiger und mit mehr Freiheit gesucht. Und das in einer Zeit, wo es in Deutschland schwierig war, sich als Maler des rechten Weges nur bewusst zu werden und wo es an Lehrern noch ganz fehlte, weil selbst die grossen Talente mehr Suchende als Wissende waren. Es spricht für den reinen Instinkt und für das Talent dieser Frau, dass sie um 1880 schon selbständig den Weg nach Paris suchte und fand; noch mehr aber spricht für sie, dass sie, ein alleinstehendes Mädchen, dem vielen Neuen und Eindrucksvollen gegenüber, das ihr in Paris entgegentrat, ihr deutsches Gesicht, ihr Persönliches wahren konnte, ja, dass sie durch die Einflüsse der Fremde erst wahrhaft zu sich selbst gekommen ist. Man darf billig zweifeln, ob das Talent der Berthe Morisot diese Probe hätte so gut bestehen können.

DORA HITZ, MUTTER UND KIND

Nachdem Dora Hitz die Lehren der Lindenschmidtklasse in München absolviert und einige Jahre im rumänischen Schloss Sinaia, im Auftrage Carmen Sylvas, gemalt hatte, fand sie in dem Pariser Maler Carriére einen ihrer Meister. Er war nicht einer der grossen Unbedingten. Aber Manet, Renoir oder gar Cézanne hätten die Malerin vielleicht über die Grenzen ihres Talents hinausgelockt. Was die Deutsche zu Carrière hinzog, das war wohl der Reiz einer mit Licht und Helldunkel, mit bräunlichen und grauen Valeurs arbeitenden Stimmungskunst, der Reiz einer psychologisch betonten, etwas weichen Melancholie, einer leidvollen, verhüllenden, aber doch ganz lebens-

DORA HITZ, MÄDCHEN MIT BLUMEN
SAMMLUNG J. STERN

bejahenden Lyrik. Was sie anzog war weiterhin wohl die Solidität des Handwerkes bei aller Freiheit. Carrière wurde für Dora Hitz ein Lehrer, wie man die Natur künstlerisch verändern kann, — ja, wie man es muss, wenn man Empfindungen niederschreiben will — ohne doch unwahr zu werden. Nachgeahmt aber hat die Künstlerin den verehrten Meister, über den sie in diesen Heften einmal in so persönlicher Weise geschrieben hat, nicht, sie ist niemals dieser Manier einer rembrandthaften Graumalerei verfallen. Ihre Natur war wohl, ebenso wie die Carriéres, auf eine gefühlvolle Behandlung des Lichtes gerichtet; zugleich forderte sie aber auch die Farbe. Darum blieb es keineswegs bei dem Einfluss dieses einen. In der Folge hat der dekorative Lyrismus Besnards auf sie gewirkt, sie hat einen Blick auf die englischen Präraffaeliten geworfen und sie stand in gewissen leisen Beziehungen zu den Schotten, als sie nach 1890 in Berlin hervortrat. Im Laufe der Jahre ist sie dann in die Nähe Ludwigs von Hofmann geraten. Mit diesem verbindet sie ebenfalls wieder die Lyrik der Empfindung, eine Lust die Natur mit Licht, Farbe und Linie dekorativ zu umschmeicheln und der Wahrheit Klang und Reim abzugewinnen. Sie hat sich zu allen Zeiten hingezogen gefühlt zu den gefühlvollen Künstlern, zu den Melodikern der modernen Malerei; aber sie hat sich dann männlicher eigentlich ausgesprochen als die Männer. Denn ihrer kräftigen Frauennatur ist zwar die Lyrik natürlich, alles Süssliche aber ist ihr fremd. Wo die Lehrer oder Genossen von Dora Hitz gewisse feminine Züge verraten, da überragen in den Bildern der Frau die maskulinen Züge. Die Entschlossenheit der Anschauung und der Pinselführung, die unsentimentale Malweise und Auffassung sind im Laufe der Jahre nur um so mehr hervorgetreten. Dora Hitz hat im Kreise der Sezession als Mitglied gelebt, sie hat alle die Künstlerkämpfe des letzten viertel Jahrhunderts in Berlin mitgemacht, hat die Erfahrungen der deutschen Kunst, hat den französischen Impressionismus und alle die vielen Einflüsse von rechts und links verarbeitet und ist dabei in einer gesunden nüchternen Weise anspruchsvoll gegen sich selbst geworden. In den letzten Jahren ist ihr Pinselstrich sehr nachdrücklich und breit geworden, ihr dekorativer Lyrismus hat sich an monumentalere Aufgaben herangewagt und in die auf Licht und Farbe gestellte Komposition ist der Parallelismus der Komposition und etwas heimlich Statuarisches, gekommen. Doch ist die Künstlerin auf diesem gefährlichen Weg nicht weiter gegangen, als sie es mit Sicherheit thun konnte. Wie sie dann der Instinkt für das, was sie kann und darf, nie eigentlich verlassen hat.

Dora Hitz hat von je das Weibliche in ihren Sujets betont. Sie ist eine Malerin der Dame, der Frau, des Kindes und vor allem der Mutter, die halb Madonna und halb Dame ist. Es ist als hätte diese Künstlerin ihre Frauenerlebnisse in Malerei und schöne farbige Form verwandelt. Geht man ihr Lebenswerk durch, so erkennt man, dass

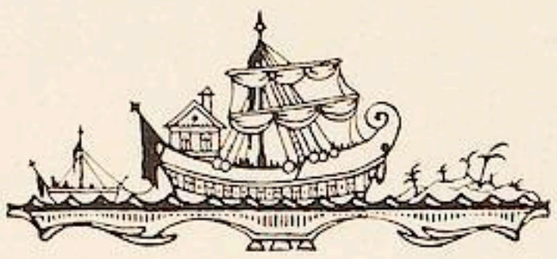
DORA HITZ, MUTTER UND KIND

sie eine Malerin stiller Lebensfreude ist. Trotz einer immer wieder leise anklingenden Note von Melancholie. Und freudig ist auch die Malweise, ist das Temperament der Technik. Die Malerei ist weich, blond, farbig und voller Gefühl. Alles lebt vom Lichte und verschwimmt ungewiss im Lichten. Zuweilen wird die Darstellung des bewegten Lichtes bis zum Getümmel gesteigert, zum Beispiel in der grossen „Kirschenernte“ oder in der „Weinernte“, oder in einigen der Darstellungen von Mutter und Kind. Die Lichter werden zu Funken, die Schatten aber erglühen farbig. Wie dann überhaupt eine starke Farbenlust, die immer atmosphärisch gedämpft erscheint, zum Wesen ihrer Kunst gehört. Die Natur ist vom Licht und von der Farbe idealisiert. Denn Dora Hitz ist Idealistin, wie jede rechte Frau es ist. Sie ist romantisch, wie jedes Weib; doch ist sie es mit strenger Selbstzucht. Niemals verfällt sie gestaltloser Träumerei. Auch eine gewisse weibliche Unsicherheit ist da, die die Form hier und dort flau macht und die mit einer gewissen Ängstlichkeit dem Modell gegenüber verbunden ist. Doch wird diese Zaghaftigkeit wieder ausgeglichen durch das frei strömende Gefühl, das wie von selbst lebendige Formen findet. Die Sehnsucht nach Schönheit und Lebensfreude, die

Zärtlichkeit für das Leben setzen sich in künstlerische Handschrift um.

Die Eigenart der Persönlichkeit, die Reinheit des Talents, der menschliche Charakter und der Zeitpunkt des Wirkens: alles dieses hat Dora Hitz befähigt, innerhalb der neuen deutschen Malerei eine Art von Mission zu erfüllen und einen Platz in der Kunstgeschichte dieser Jahrzehnte einzunehmen. Nicht einen Platz in den vorderen Reihen, aber einen, von dem sie nicht mehr verdrängt werden kann. Das Lebenswerk der nunmehr Sechzigjährigen imponiert durch eine Lebendigkeit, die noch nicht erschöpft zu sein scheint, durch ein stetig gehaltenes Niveau und durch die Summe Kunst gewordener Menschlichkeit darin. Eine Impressionistin kann man Dora Hitz kaum nennen, trotzdem sie eine Malerin des Lichtes ist. Es ist, als ob ein Frauenempfinden in ihr sich gegen die letzten Konsequenzen des Impressionismus sträubte. Sie sucht nicht so sehr das Kosmische als vielmehr das Lyrische und das Dekorative, aber ohne dem Kunstgewerblichen zu verfallen. Es sind nicht viele Zeichnungen von ihr bekannt; aber sie ist trotzdem ebensoviel Zeichnerin wie Malerin. Sie zeichnet malend. Auch das ist ein Beleg dafür, dass sie die Erscheinungen rhythmisch zu beleben, dass sie sie lyrisch umzudichten liebt. Durch einen männlichen Willen zur Wahrheit dringt der Frauenfrohsinn immer wieder siegreich vor und giebt dieser Kunst den feinen weiblichen Charakter. Dem arg verrufenen Begriff der Frauenkunst hat Dora Hitz die Würde zu wahren oder gar zurückzugewinnen verstanden. Das ist die Mission, die sie innerhalb der modernen deutschen Kunst geübt hat. Die Zeit hat die Arbeit der Künstlerin denn auch anerkannt. Unter den Künstlern, in der kunstliebenden Gesellschaft hat Dora Hitz viele Freunde. In wichtigen Privatsammlungen hängen ihre Bilder und die Nationalgalerie hat eines ihrer feinsten Kinderbildnisse angekauft. Ihre Vaterstadt, Nürnberg, dagegen, von deren Galerieverhältnissen in diesen Heften schon nachdrücklich die Rede war, hat noch Versäumtes nachzuholen. Es giebt keinen besseren Zeitpunkt es zu thun als dieser sechzigste Geburtstag, den auch wir zum Anlass genommen haben, um auf das Lebenswerk der vortrefflichen Künstlerin wieder einmal hinzuweisen.

DORA HITZ, WEINERNTE



EMIL PREETORIUS, VIGNETTEN

EMIL PREETORIUS

VON

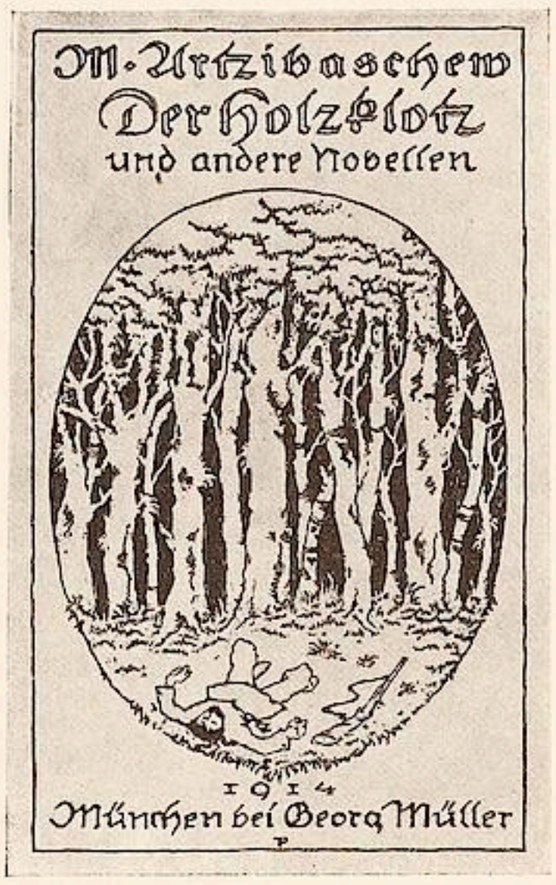
KARL VOLL

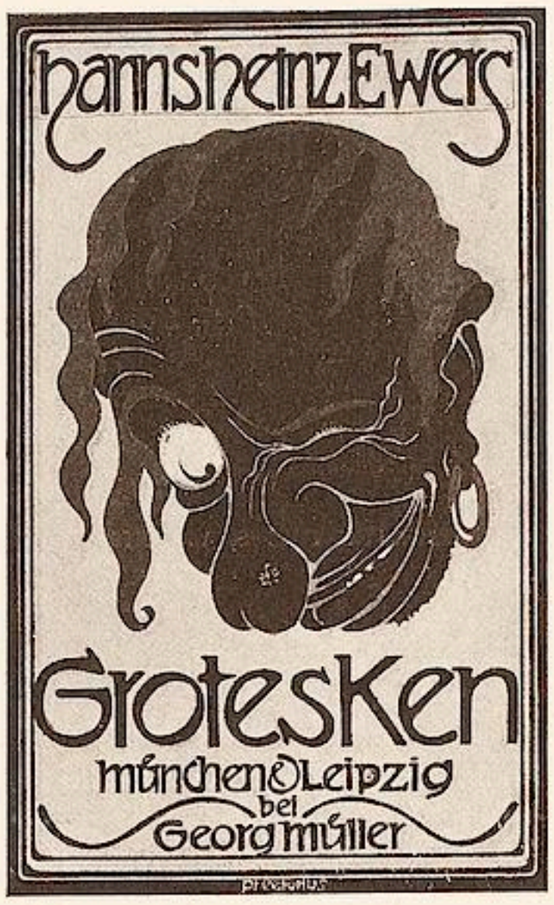
Vor ungefähr zwölf Jahren besuchte meine Vorlesungen und Seminarübungen an der Münchener Universität ein Student; der war von kleinem stämmigem Wuchs, war stets à quatre épingles gekleidet, ohne geziert zu sein. Rückhaltend in seinen Manieren, wandte er sich doch eines Tags persönlich an mich und legte mir Zeichnungen seiner Hand vor und gestand nicht ohne Besorgnis, dass er das Zeichnen an sich habe, und fragte, ob ich glaube, dass er Kunsthistoriker werden solle. Ich riet ihm sehr ab; denn die Zeichnungen verrieten einen der Kunst selbst bereits mit Energie und Erfolg zugewandten Sinn. So sagte ich ihm, dass, wenn er künstlerische Thätigkeit und kunstgeschichtliches Studium miteinander verbinden wollte, er gewiss die Wissenschaft bald an den Nagel hängen würde, weil die Kunst dabei zu kurz käme. Er befolgte den Rat, den er wohl nicht gebraucht hätte, war bald danach einer der bekanntesten jungen Illustratoren Deutschlands, und wurde von Thomas Theodor Heine für den „Simplizissimus“ angeworben.

Da er nebenbei auch der Jurisprudenz oblag, machte er noch das Referendarexamen und den juristischen Doktor. Als Emil Preetorius kurzweg wird er aber den Lesern dieser Zeitschrift wohl bekannt sein.

Ich selbst rechne es mir zu den besten Erfolgen meiner Thätigkeit als Hochschullehrer an, dass ich der Kunst diesen tüchtigen Novizen zu erhalten mitgeholfen habe und ich habe seine Thätigkeit seither mit sympathischem Interesse verfolgt, bin auch immer sehr froh, wenn ich ein neues von ihm illustriertes oder geschmücktes Buch meiner Bibliothek einverleiben kann. Nicht immer haben es die Universitätslehrer so gut, dass sie sich freuen dürfen, wenn ihnen ein Hörer untreu wird.

Emil Preetorius entstammt einer alten angesehenen mittelrheinischen Familie. Er wurde 1883 in Mainz geboren und wusste, nachdem er das Gymnasium absolviert hatte, zunächst nicht viel mit sich anzufangen. Die Brunnen der sogenannten Bildung fliessen in Deutschland etwas gar reich. So versuchte er es anfänglich mit der Medizin, dann mit der





EMIL PREETORIUS, FARBIGE EINBANDZEICHNUNGEN

Juristerei, von der aus er über die Kunstgeschichte hinweg den Weg ins Freie und zur Selbständigkeit fand. Die eigne künstlerische Thätigkeit begann er, wie oben gesagt, als Mitarbeiter des „Simplizissimus“ und zwar im selben Jahr, wo sein erstes Buch erschien, die im Verlag des Herrn Hans von Weber herausgekommene illustrierte Ausgabe von Chamisso „Peter Schlemihl“ (1907). Ahnungslos, dass er hierin einen gefährlichen Vorläufer an Adolf Menzel hatte, unternahm er das Beginnen und fasste die Aufgabe ganz im Sinn der damals etwas seicht gewordenen deutschen Illustration, von seiten der des angeblichen Humors. Das war nun ein Irrtum, der aber zum Glück nicht verhängnisvoll war und nur dem Buche schadete, jedoch dem Künstler insofern nutzte, als er ihm zu grossem, wie ich vermuten darf, ihm selber heute nicht sehr verständlichem Ertolge verhalf; denn Chamissos Erzählung ist alles eher als humoristisch. Sie ist tragisch und konnte es auch nicht anders sein; denn der Sprosse der durch die Revolution aus der Heimat vertriebenen französischen Aristokratenfamilie, der in Berlin eine wohl sehr erspriess-

E. PREETORIUS, FARBIGER ALMANACHTITEL

liche Thätigkeit als Gelehrter und Schriftsteller gefunden hatte, konnte nur in schmerzlichem Zwiespalt den Krieg verfolgen, der zwischen seiner Adoptivheimat und Frankreich, dem Lande seiner Geburt, ausgebrochen war. Was Chamisso dadurch alles an Bekümmernis erlebt hatte, das legte er in der Schilderung von Peter Schlemihls Herzensnöten nieder. Diese mögen in Anbetracht der nach Weise der Romantiker etwas wunderlich gewählten Form der Problemstellung häufig beim Leser heute ein Lächeln hervorrufen, aber humoristisch ist das Buch gewiss nicht, am wenigsten ist es geeignet im Stile des „Simplizissimus“ illustriert zu werden. Die instinktive Konnivenz an die künstlerische Mode des Tages war nun das Glück des Zeichners, aber immerhin darf man, ohne ihm selbst zu nahe zu treten, sagen, dass sein „Peter Schlemihl“ keine starke, höchstens eine sogenannte vielversprechende Leistung war. Nur in einer Hinsicht war sie sehr glücklich. Damals herrschte noch der Plakatstil und mit ihm die Rücksicht auf rasche und breite Wirkung fürs Auge. Dessen Prinzipien musste sich nach unserer

EMIL PREETORIUS, ILLUSTRATION AUS JEAN PAULS „SCHULMEISTERLEIN WUZ". FARBENDRUCK

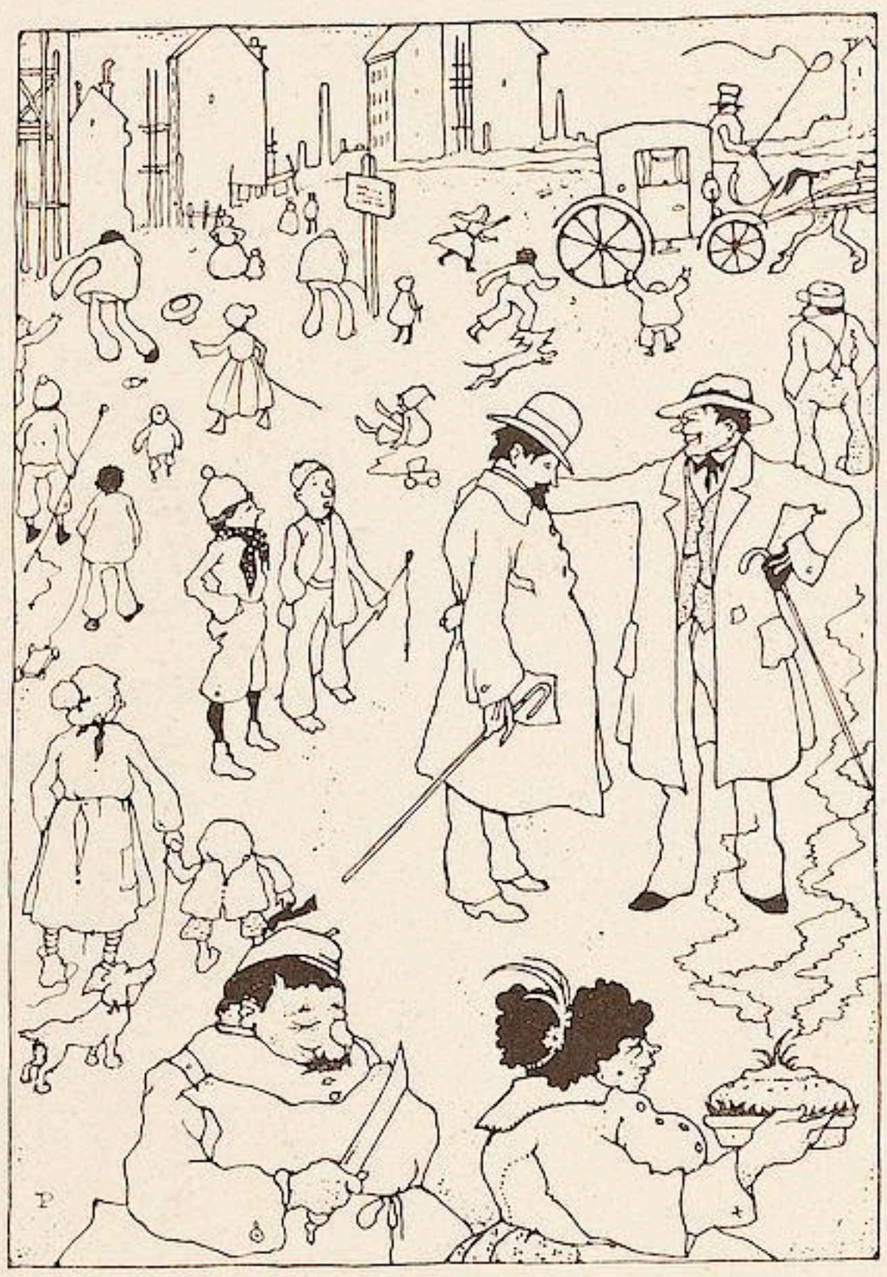
EMIL PREETORIUS, FARBIGE EINBANDZEICHNUNG

theorienreitenden Weise fast die gesamte graphische Kunst fügen. Man nannte das dekorativ arbeiten; aber das Ganze war fast stets traurig leer und gleichgültig. In dieses Fahrwasser war Preetorius mit seinen Zeichnungen zum „Schlemihl“ auch geraten und wirklich nicht ohne Glück; denn es ist stets ein Glück, wenn ein Künstler von Anfang an Anschluss an die Haupttendenzen einer Zeit gewinnt. Die Zeichnungen zum „Schlemihl“ liegen breit und sehr geschickt entfaltet vor uns und haben dadurch eine recht gute, wenn auch nicht tiefe und fesselnde Wirkung, über deren klarer Aufmachung man die pseudohumoristische Haltung leicht und gern vergisst. Durch die frühzeitige Mitarbeiterschaft am „Simplizissimus“ und die populär satirische Behandlung des „Peter Schlemihl“ wurde Preetorius von allem Anfang an als humoristischer Zeichner abgestempelt, obwohl das behagliche Idyll ihm eigentlich viel besser liegt. Das nächste Buch, das er zu illustrieren hatte, kam diesen zwei Richtungen glücklich entgegen. Es war Claude Tilliers „Onkel Benjamin“, ein Hauptwerk der französischen Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts, das lange Zeit in seiner Heimat völlig vergessen war, bis es die Franzosen durch eine von Ludwig Pfau gemachte deutsche Übersetzung erst wieder kennen lernten.

Der „Onkel Benjamin“ spielt noch im ancien régime, also im Rokoko, aber die vom Schriftsteller gewählte Stimmung entspricht mehr dem Charakter des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts. Preetorius ging noch etwas weiter herauf und wählte — vielleicht weil das kurz vor 1900 die künstlerische Mode bei uns war, die preziöse Reinlichkeit des Biedermeiers so wie man es damals verstand — oder auch nicht verstand. Hier kommt nun zum erstenmal jene Fähigkeit von Preetorius zur Geltung, die seine so rasch erworbene Stellung innerhalb unserer jetzigen Kunst gefestigt hat, sein Sinn für das rein Komische der Linie und der Erscheinung. Er hat es nicht nötig durch Betonung des Ausdrucks, also des Erzählenden im Bilde uns eine Situation genau zu detaillieren. Er hat nicht das Bestreben, wohl auch nicht das Interesse, eine Geschichte verbotenus in der Illustration zu begleiten; wenn sie ihn gerade durch eine komische Stelle fesselt, so hält er die Vergnüglichkeit der Stimmung fest, in dem er etwas Allgemein-Komisches zeichnet, was sogleich durch die Typen, die Gesten oder auch durch die Absonderlichkeit der Linienführung

EMIL PREETORIUS, FARBIGE EINBANDZEICHNUNG

EMIL PREETORIUS, AQUARELLZEICHNUNG. BILDNIS

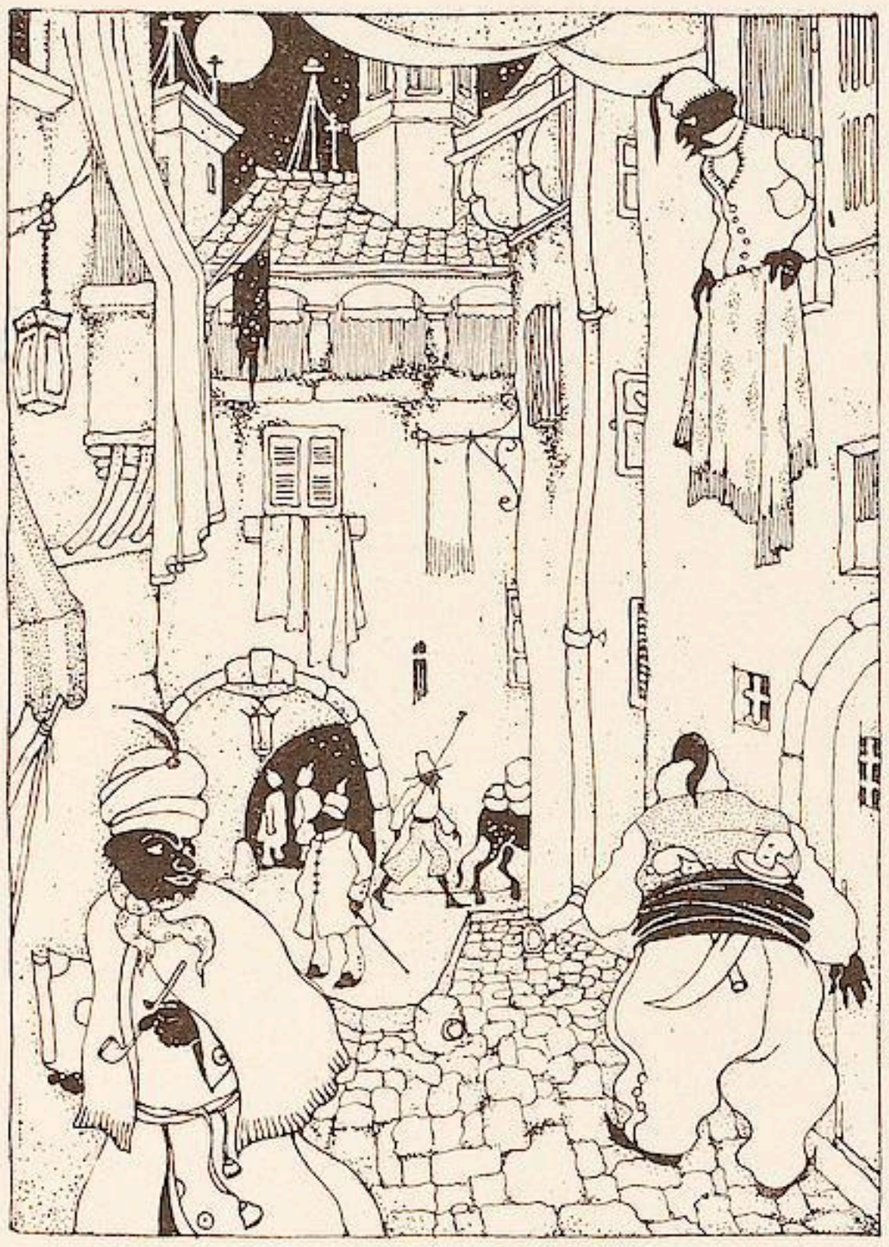


EMIL PREETORIUS, ILLUSTRATIONEN ZU FREKSAS „PHOSPHOR". FEDERZEICHNUNGEN

belustigend wirkt. Er benutzt dabei zur Erreichung dieses Zweckes das Mittel des Kontrastes zwischen einer gewissen derben Auffälligkeit und der überaus sorgfältigen beinahe kunstgewerblich reinlichen Zeichnung, die nachdrücklich und zugleich geschmackvoll betont ist.

Auf den „Onkel Benjamin" folgte der unübertreffliche Roman von Alphonse Daudet: „Tartarin de Tarascon" (Dachau, veröffentlicht vom Gelben Verlag). Die prachtvolle Erzählung kam dem Zeichner offenbar sehr gelegen; denn seine guten Qualitäten zeigen sich hier in besserem Lichte als zuvor. Wir bringen zwei Blätter, die besonders charakteristisch sind: das eine zeigt den grausam-kriegerisch ausgerüsteten dicken provenzalischen Bramarbas, wie er seinen unförmlichen Leib zum Staunen der schlanken sehnigen Araber durch die engen Gassen von Algier steuert, das andere, besonders reich an Nuancen, giebt uns den unpoetischen Nachkommen der südfranzösischen Troubadours, wie er sich von einer minderwertigen nach Algier verschlagenen Pariser Kokotte narren lässt, weil er die vom gefälschten Sekt aufgeschwemmte Nachtwandlerin für eine echte feine Blüte orientalischer Haremskultur hält. Bemerkenswert ist, dass diese auch für Preetorius ungewöhnlich gute Zeichnung ihr Verdienst vielleicht dem Umstande dankt, dass sie eine im landläufigen Sinne treue Illustration ist und Daudets hochkultiviertem Humor durchaus gerecht wird, ein Lob, das schwerer wiegt, als man vielleicht zur Zeit in Deutschland glauben mag.

Solchen Illustrationen gegenüber, die in der Anfangszeit leider bei ihm die Ausnahme bilden, möchte man wünschen, dass Preetorius sich das Illustrieren im eigenen Sinne des Wortes häufiger hätte angelegen sein lassen: aber er handelte hierin wie jeder echte Künstler nur nach seiner besonderen Natur, die ihm mehr das geschmackvolle Ausstatten der Fläche nahelegt. Dieses zeigt sich nun als ein für ihn zwingendes Gesetz bei dem nächsten Buche, bei dem „Hinkenden Teufel" des graziösen Gil Blas, wo Preetorius sich auf die Dekoration des



EMIL PREETORIUS, ILLUSTRATIONEN ZU DAUDETS „TARTARIN". FEDERZEICHNUNGEN

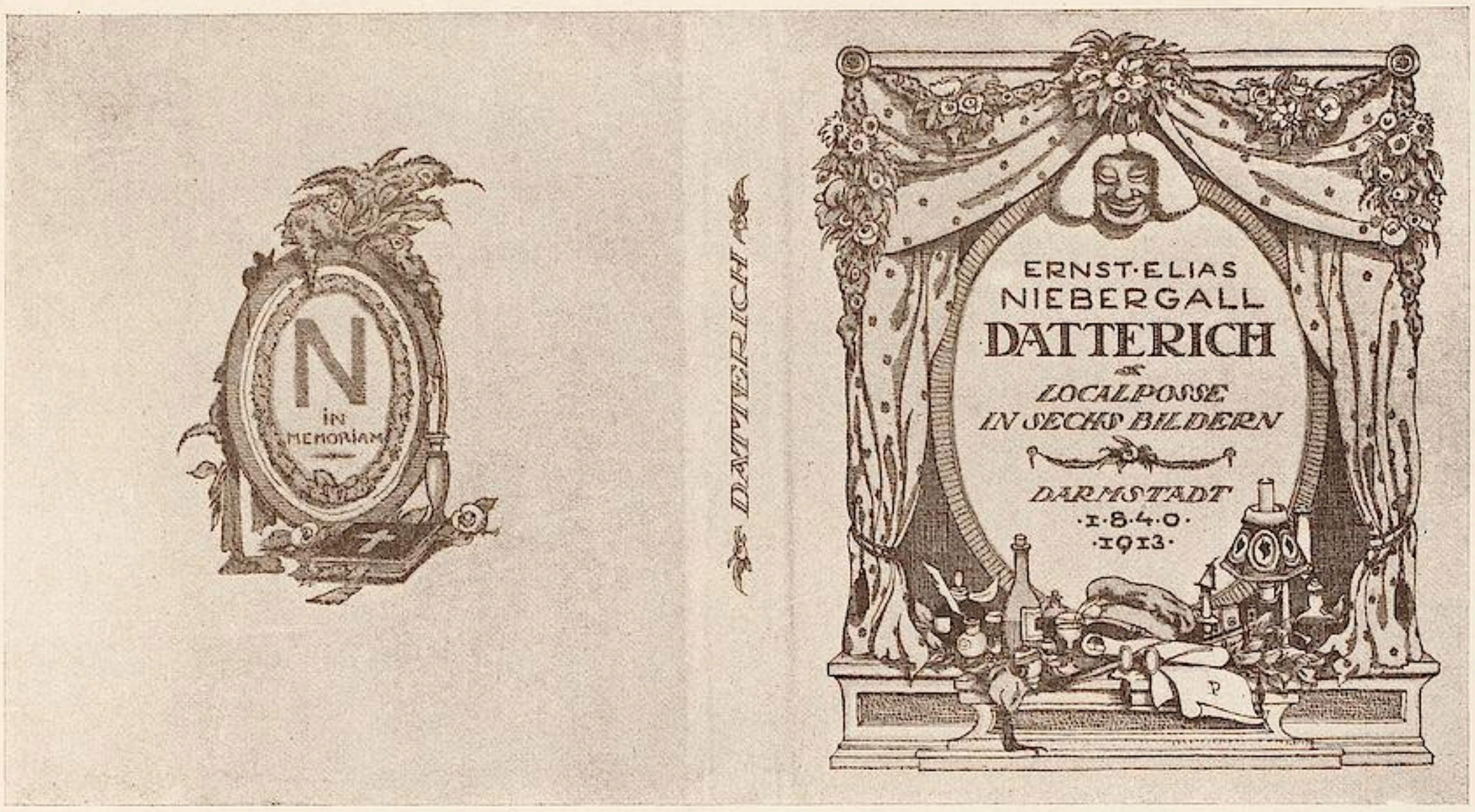
Textspiegels mit nicht gar grossen, aber stattlichen Initialen beschränkt, mit denen die einzelnen Kapitel eröffnet werden. Es ist merkwürdig, wie sich da die scheinbar widersprechenden Eigenschaften verbinden. Diese sehr sorgfältig kalkulierten und ausbalancierten Initialen sind als nichts anderes gedacht denn als Buchschmuck, aber sie gewinnen den Ausgang doch vom erzählenden Text und wenn sie auch keine Illustrationen sind, so dürfen sie doch als sehr sinngemässe gezeichnete Randglossen zu den munteren Erzählungen gelten.

Der historischen Reihenfolge wegen wollen wir jetzt eine Publikation über Preetorius einlegen, sein von Franz Dülberg herausgegebenes Exlibriswerk, das leider dem Charakter des Künstlers wenig gerecht wird und die leichten Gelegenheitsarbeiten in recht plumper Ausstattung bringt. Immerhin beansprucht das Exlibris bei Preetorius einen recht grossen Raum; denn das Buchgewerbliche ist seine Domäne und zu ihr gehört an erster Stelle das Exlibris. Preetorius hat einen sehr nachdenklichen Stil. Das kommt ihm für das Exlibris sehr zu statten, wo die Veranlassung zu gedankenhaften Anspielungen reichlich gegeben ist. Der Name des Besitzers, sein Stand, sein Alter werden ohne bösartige Karikatur fröhlich im Buchzeichen abgewandelt, immer in neuzeitlicher Stilisierung, die des Zeichners künstlerische Abstammung von Th. Th. Heine deutlich verrät, was sich durch die Vorliebe für die Verwendung des Teufels als bibliophile Wappenfigur beweist. Diese Stilisierung und wohl auch die spielerische Verwendung des nicht gerade durch den Zweck und Auftrag notwendig bedingten diabolischen Motivs ist eine Eigentümlichkeit von Preetorius, die sich derjenige nicht erwartet, dem bekannt ist, wie oft der Zeichner gerade bei solchen Entwürfen vom Porträt ausgeht; er ist nicht ungestraft von der modernen Graphik gekommen, hatte sich vielleicht zu sehr in die damalige Stilistik eingesehen; englische, französische und japanische Kunst spürt man immer wieder hindurch, bis die Jahre des Suchens abgeschlossen sind und der selbständige Künstler in der Reife erscheint. Den schönen Abschluss sieht man allerdings nicht in den Exlibris, die mehr als ein

Wechsel auf die Zukunft anzusehen sind. Wirklich reif ist Preetorius erst in umfangreicheren ernsthafteren Arbeiten, im Plakat und im Entwurf für Buchtitel. Von diesen Buchtiteln wollen wir nur einen hervorheben und abbilden, der allerdings eine seiner besten Zeichnungen ist, das ausgezeichnete Deckblatt zu Freksas bei Georg Müller erschienenen launigen „Histörchen“. Die sehr umfangreiche Figur der unersättlichen Hebamme mit dem unstillbaren Appetit ist frei von allen Anlehnungen und mit aller Strenge der Linienführung eine überaus humorvolle Erscheinung. Auch bei ihr muss bemerkt werden, dass sie, obschon sie als Umschlagzeichnung gewissermassen ein kleines Plakat ist, doch mehr den Charakter einer Illustration zu der höchst ergötzlichen Eingangserzählung der Histörchen ist.

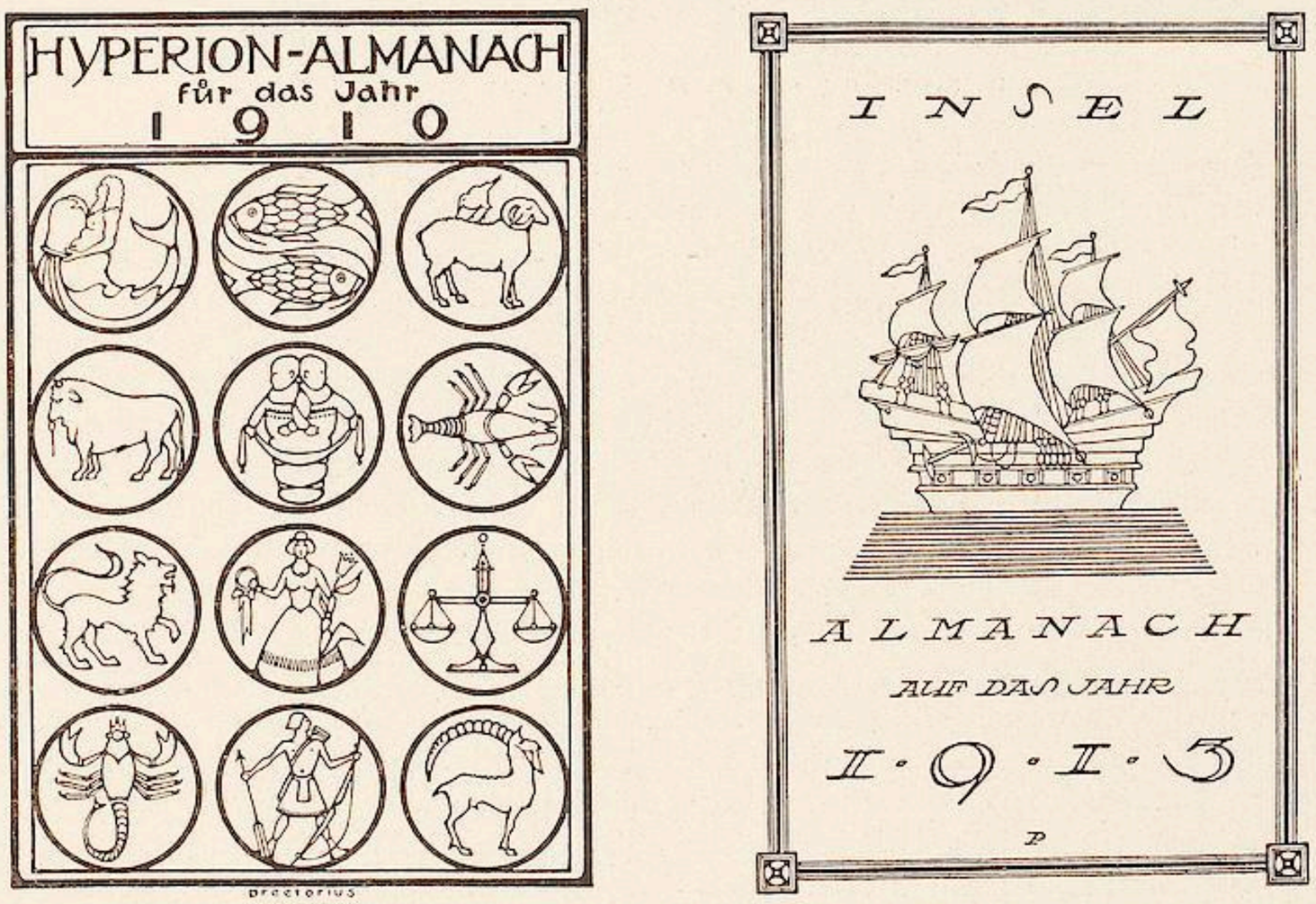
Nur im Vorbeigehen soll hier, weil eben die Grösse einer Zeitschrift nicht gestattet, ein Plakat anders als in sehr verkleinertem Umfang, das heisst auch in der Wirkung sehr beschnitten wiederzugeben, von Preetorius als Plakatkünstler die Rede sein, nur im Vorbeigehen, obwohl er im Plakat vielleicht sein Bestes giebt. Obschon Preetorius ein beinahe gefährlich scharfer Beobachter ist, der — allerdings ohne Bosheit — die charakteristischen Eigenschaften eines Dinges oder einer Person in karikierender Weise bringt, obschon er, ferner, wie man aus seinen Aktlithographien sieht, ab und zu regelrechte Naturstudien festhält, so hält er sich nicht gern bei Einzelheiten auf, sondern sucht, ein frei erfundenes Ensemble zu geben. Auf solcher Grundlage geht er im Plakat jener auffallenden Wirkung nach, die hier besonders nötig ist. Das Übermass, das sonst gern fürs Plakat angewendet wird, ist nicht sein Fall, sondern, wie seine Art überhaupt die kunstgewerbliche feine Ausführung ist, bleibt er bei den zeichnerisch weit durchgebildeten üblichen Faktoren seiner Kompositionen stehen. Raumlos finden sich auf der Fläche die Figuren zusammen. Einige grössere,

EMIL PREETORIUS, FARBIGE EINBANDZEICHNUNG



EMIL PREETORIUS, FARBIGE EINBANDZEICHNUNG

so dass sie trotz des nicht betonten oder vielmehr nicht ausgeführten Raumes im Vordergrund zu stehen scheinen und hinter ihnen einige putzige kleine Grotesken, die mit ebenfalls nur scheinbaren Bewegungen eine gewisse Lebhaftigkeit in die Darstellung bringen. Preetorius geht hier mit Bewusstsein und Glück vom Prinzip der modernen Flächendekoration aus. Die sehr kluge — nicht etwa ausgeklügelte — Behandlung und der entschiedene Geschmack der Zeichnung geben seinen Plakaten im Verein damit, dass sie sich so geschickt der heutigen Form anpassen, den allgemein anerkannten Wert, die sie für die



EMIL PREETORIUS, FARBIGE EINBANDZEICHNUNGEN

EMIL PREETORIUS, ATELIERGESPRÄCH. AQUARELLZEICHNUNG

gegenwärtige Kunst haben und haben ihm, trotzdem die Herkunft von Th. Th. Heines Art in ihnen noch zu spüren ist, eine führende Rolle unter den deutschen Plakatzeichnern verschafft.

Wie gross auch das Ansehen ist, das Preetorius verdientermassen auf diesem Gebiet der angewandten zeichnenden Kunst geniesst, so sind all diese und verwandte Arbeiten nur Gelegenheitsarbeiten gewesen, die ihn jedoch auf dem Gebiete des Buchschmucks, den er nur zeitweilig und scheinber vernachlässigt hat, förderten. Im Insel-Verlag erschien denn auch eine Ausgabe des Seebuchs des Luftschiffers Gianozzo von Jean Paul (1912), dessen Illustration Preetorius übernommen hat, wobei er seine früheren Leistungen — sozusagen in den Schatten stellte. Als Mensch ist er von sehr beschaulicher Art, was sich künstlerisch darin ausspricht dass er mit grosser Gelassenheit alle Möglichkeiten eines Problems überlegt und dann die Arbeit ausreifen und sich selbst abrunden lässt. Diese Art kam in Gianozzo sehr glücklich zur Geltung. Er hat die ab und zu etwas wilde und nach Art der Romantiker zerrissene Stimmung des so ausgezeichnet ironischen Buches in stiller Weise gesammelt, wohl auch gemildert, so dass eine Einheitlichkeit entstand, an die wohl Jean Paul selbst nicht geglaubt hätte. Diese Zeichnungen als Zyklus betrachtet geben ein innerlich fein abgewogenes Ganze und zeigen den Künstler in völliger Unabhängigkeit vom Texte, die um so mehr berechtigt ist, als sie keine Besserwisserei bedeutet. Der Zeichner stellt sich neben den Schriftsteller und macht sich mit ihm an dieselbe Aufgabe. Damit ist nicht etwa ausgeschlossen, dass Preetorius sich dem Texte recht genau anschliesst und aus ihm die Motive für die einzelnen Blätter aus den Worten des Textes holt.

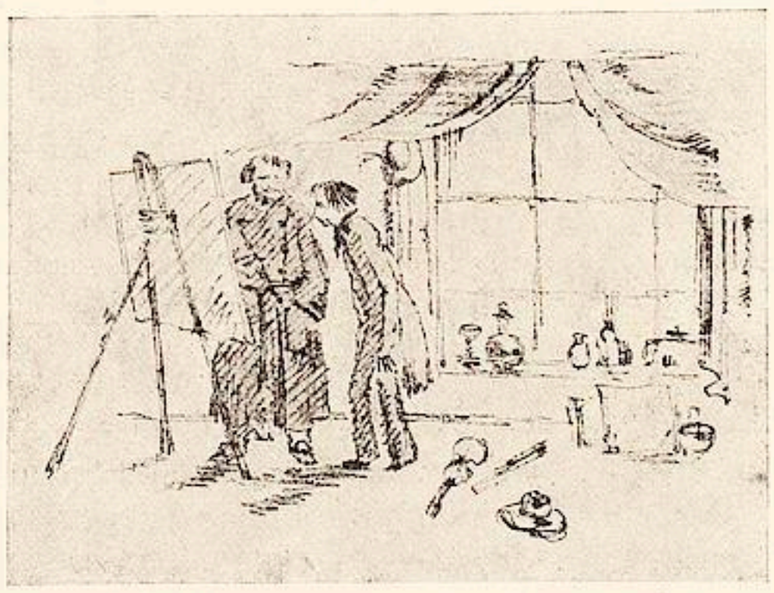
In diesem Buche wie in dem ebenfalls 1912 herausgekommenen Roman „Phosphor“ von Freksa

hat Preetorius auf die illustrative Ausstattung der Druckseite verzichtet und die Zeichnungen dem Buche an der jeweils angezeigten Stelle einbinden lassen, was er auch sonst gern thut und was eine zwar alte, jedoch nicht gerade gute Sitte ist. Dieser Roman von Freksa ist ein ungewöhnliches Buch, eine echt moderne groteske Satire und trotz der unerhört phantastischen Unwahrscheinlichkeit der spassigen Einfälle in allen Beziehungen lebenswahr; eine grundgescheite Verhöhnung der selbstgerechten Spiessbürgerei und der tadelsüchtigen Lumpen, die sich jede Niedertracht glauben erlauben zu dürfen, solange sie nur saubere Handschuhe (nicht etwa saubere Hände) haben. Freksas tollen Unwahrscheinlichkeiten wird Preetorius mit höchst wunderlichen, aber wie immer in ungemein klarer sauberer Technik ausgeführten Zeichnungen durchaus gerecht. In beiden Büchern bedient er sich noch immer der photomechanischen Reproduktion seiner Zeichnungen und giebt keine sogenannte Originalgraphik; denn er steht im Gegensatze zu der heute herrschenden Meinung auf dem Standpunkt, dass die Lithographie und die Radierung dem Künstler so viel Schwierigkeiten in den Weg legen, dass eine mechanische Reproduktion einer ohne solche technische Schwierigkeiten gemachten Original-

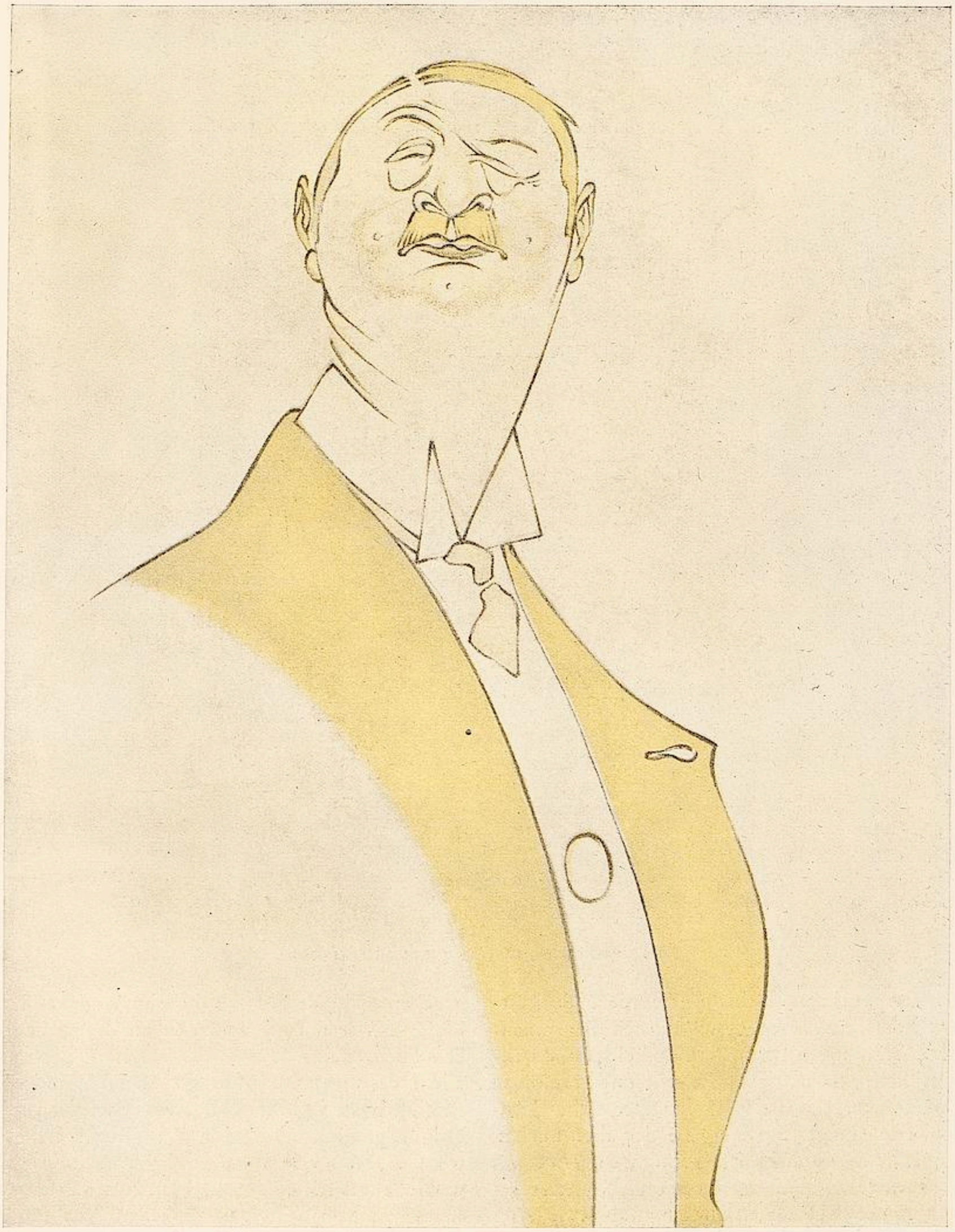
EMIL PREETORIUS, ILLUSTRATION AUS EICHENDORFFS „LEBEN EINES TAUGENICHTS". LITHOGRAPHIE

EMIL PREETORIUS, ILLUSTRATION ZU NIEBERGALLS „DATTERICH“
LITHOGRAPHIE

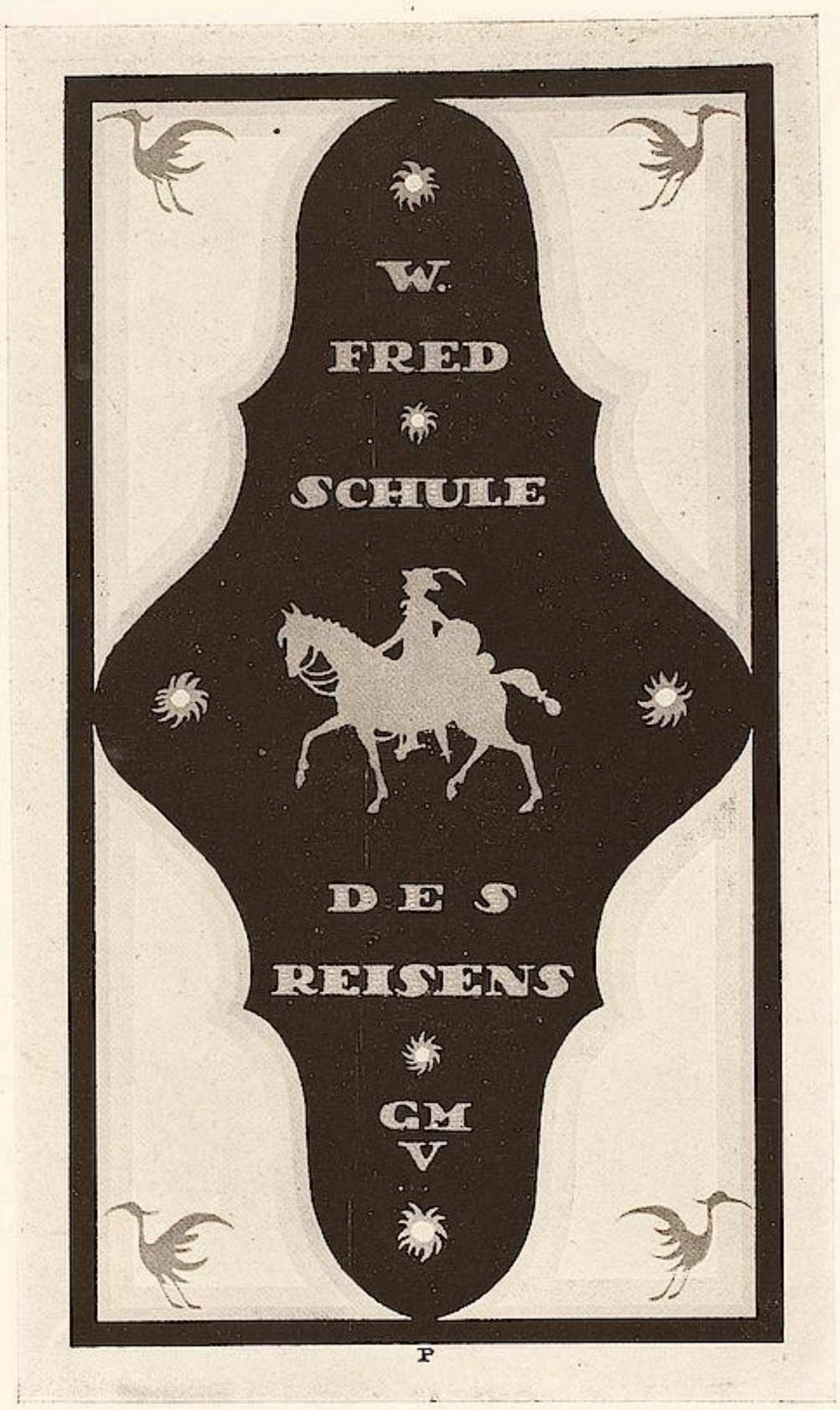
zeichnung des Künstlers Absichten besser wiedergiebt als das bei der sogenannten Originalgraphik der Fall ist. Immerhin gab er mannigfachem Drängen nach und stattete sein nächstes Buch, die bekannte, wohl etwas überschätzte Darmstädter Lokalposse den „Datterich“ von Ernst Elias Niebergall aus dem Jahre 1840 mit acht eingelegten Lithographien aus. Das Buch ist 1913 im Auftrag des Insel-Verlages von der Ernst-Ludwig-Presse in Darmstadt gedruckt und eine der besten typographischen Leistungen der Gegenwart. Was nun Preetorius in seinen Lithographien dazu gegeben hat, sind nach seiner Sitte und der Aufgabe entsprechend Zeichnungen aus der Biedermeierzeit und sehr ergötzliche echte Illustrationen zum bierulkigen Text des Darmstädter Kneipgenies, in denen der Zeichner jeder Wendung der Posse getreulich nachkommt. Er hat eine etwas robustere Strichführung gewählt als er sonst zu verwenden pflegt, aber nicht weniger zierliche Details gegeben als sonst. Obschon die Lithographien vorzüglich gedruckt sind, geben sie doch der oben angeführten Ansicht des Zeichners recht, dass sich für seine Absichten die mechanische Reproduktion besser eignet, weil seine eigentümliche Stilisierung durch sie gefördert wird. Er hat aber noch einmal die Lithographie zum Buchschmuck verwendet zur Illustration des von Hans von Weber neu herausgegebenen „Taugenichts“ von Eichendorff. Das ist ein



E. PREETORIUS, VIGNETTE AUS EICHENDORFFS „LEBEN EINES TAUGENICHTS“. LITHOGRAPHIE



EMIL PREETORIUS, AQUARELLZEICHNUNG. BILDNIS



EMIL PREETORIUS, FARBIGE UMSCHLAGZEICHNUNG

überaus angenehmes Büchlein geworden. So köstlich wie der Text der liebenswürdigsten aller romantischen Erzählungen ist, so fein und elegant, durchweg schlicht und nett sind die sehr zart gehaltenen Lithographien. Das Ganze ist eine überraschend unmanierierte sinngetreue Ausgabe des alten Buches, wie man sie unserer bei solchen Aufgaben gern etwas preziös schwerfälligen Zeit nicht ohne weiteres zutrauen möchte. Heuer erschien nun als seine letzte Arbeit auf dem Gebiete der Illustration der anmutigste der berühmten von Hans von Weber herausgegebenen Hundertdrucke, die schnurrig-versonnene Idylle des Jean Paul vom „Leben des vergnügten Schulmeisterleins Wuz“: das späteste, aber nicht allein deswegen als reifstes zu bezeichnende Illustrationswerk von Preetorius, wo er wieder von der Originalgraphik Abstand nahm. Recht erfreulich wäre es, wenn ihm ein Verleger Auftrag geben wollte, etwas für den Holzschnitt zu zeichnen; denn abgesehen von seiner persönlichen Vorliebe für diesen Zweig der Graphik scheint ihn seine Begabung dahin zu führen.

VILHELM HAMMERSHÖI, KRONBORG

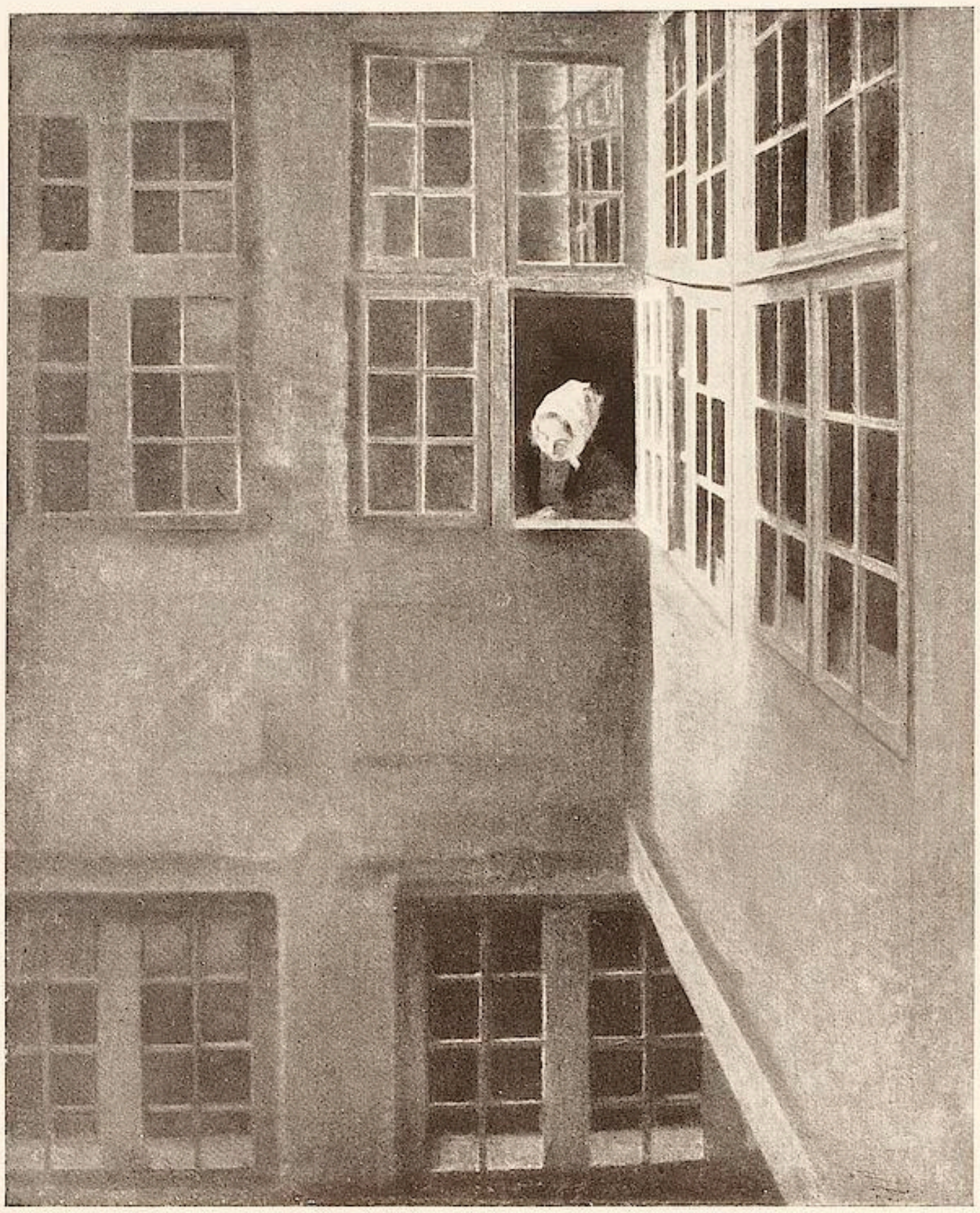
VILHELM HAMMERSHÖI

(15. MAI 1864 — 13. FEBRUAR 1916)

VON

JULIUS ELIAS

In einem Kriegsjahr — der Zeit des Unglücks für sein Vaterland — ist Vilhelm Hammershöi geboren; in einem Jahr des Weltkriegs wurde er fortgerafft, durch ein Lungenleiden, das lange an seinem schwachen Leibe gezehrt hatte. Der Engel der Melancholie, der an seiner Wiege stand, hat diesen Überempfindlichen nicht mehr verlassen. In der Altstadt zur Welt gekommen, hat er in den ehrwürdigsten Stadtteilen Kopenhagens fast sein ganzes Leben verbracht: sie haben seiner Kunst Charakter und Gepräge gegeben. Er wechselte seine Wohnungen oft, weil seine Wohnungen zum guten Teil seine Modelle waren; so hauste er lange im ältesten, doch so charmanten Hause der Strandgade, dann



VILHELM HAMMERSHÖI, HOFWINKEL

in der altfränkisch-vornehmen Bredgade, dann wieder am Strand. Dort fand er die grossen stillen Stuben und Gänge, die dieser „stille Maler“ so sehr liebte, — die stillen, von den Phantomen der Vergangenheit erfüllten Stuben, die Hermann Bang beschrieb und Sven Lange sozusagen dramatisierte. Hammershöi hat es auch mit Häusern jüngeren Datums versucht; aber sie schüchterten ihn auf die Dauer ein, und er liess sie bald wieder hinter sich.

In der Bredgade auch wohnte und malte lange der glänzende Kröyer. Ich sehe Nummer 33 deutlich vor mir; dort ging ich 1884 aus und ein. Georg Hirth (er hielt mich wohl für tauglich zu kunstkritischen Probierzwecken) hatte mich gereizt, auf meinen Studienreisen mich bei den Malern umzuthun. Ich war nach Kopenhagen gegangen, um einen verschollenen deutschen Epigrammatiker und dänischen Diplomaten aus den Archiven auszugraben, und entdeckte für mich die moderne skandinavische Dichtung und die neudänische Malerei. Nummer 33, Bredgade, also barg hinter verschlafener Fassade im Garten ein höchst belebtes Atelier-Hinterhaus. Dort hatten sich Carl Bloch und Frants Henningsen ebenfalls eingerichtet. Das waren die repräsentativen Maler Dänemarks, damals. Als letzter der Trias ist Kröyer gestorben. Nach ihm kam der Rang an Hammershöi, obwohl dieser in sich gekehrte, einsame Mensch und Künstler so gar nichts vom repräsentativen Manne an sich hatte und allem lauten offiziellen Wesen und Unwesen abhold war. Ausserdem kam er in der Schätzung des Publikums nur sehr langsam vorwärts; das beweisen die Verkäufe und Preise seiner Bilder. Er war viele Jahre auf einen klug ausblickenden Verehrer angewiesen. Und doch galt er als der heimliche König der dänischen Malerei, nicht zum wenigsten in der Fremde. In Deutschland war er seit 1891 bekannt; zwei Münchener Ausstellungen brachten Bilder von ihm. 1900 kam er nach Berlin, als stärkste Persönlichkeit einer dänischen Gesamtausstellung; vom Moabiter Glaspalast ging er 1904 zur Sezession über; 1905 brachte Schulte, 1908 abermals Schulte viele qualitätvolle Werke seiner Palette.

Hammershöi war Kröyers Schüler, was man so Schüler nennt: dort ein suchendes Temperament; hier: aristokratische Ruhebedürftigkeit. Als ein Fertiger vielmehr ist Hammershöi in die künstlerische Welt seines Landes eingetreten; das Bildnis seiner Schwester (1885) und die noch früher entstandene brüderliche Porträtskizze zeigen schon den reifen Verkünder unscheinbarer Menschlichkeiten,

VILHELM HAMMERSHØI, INNENRAUM MIT WEIBLICHER FIGUR

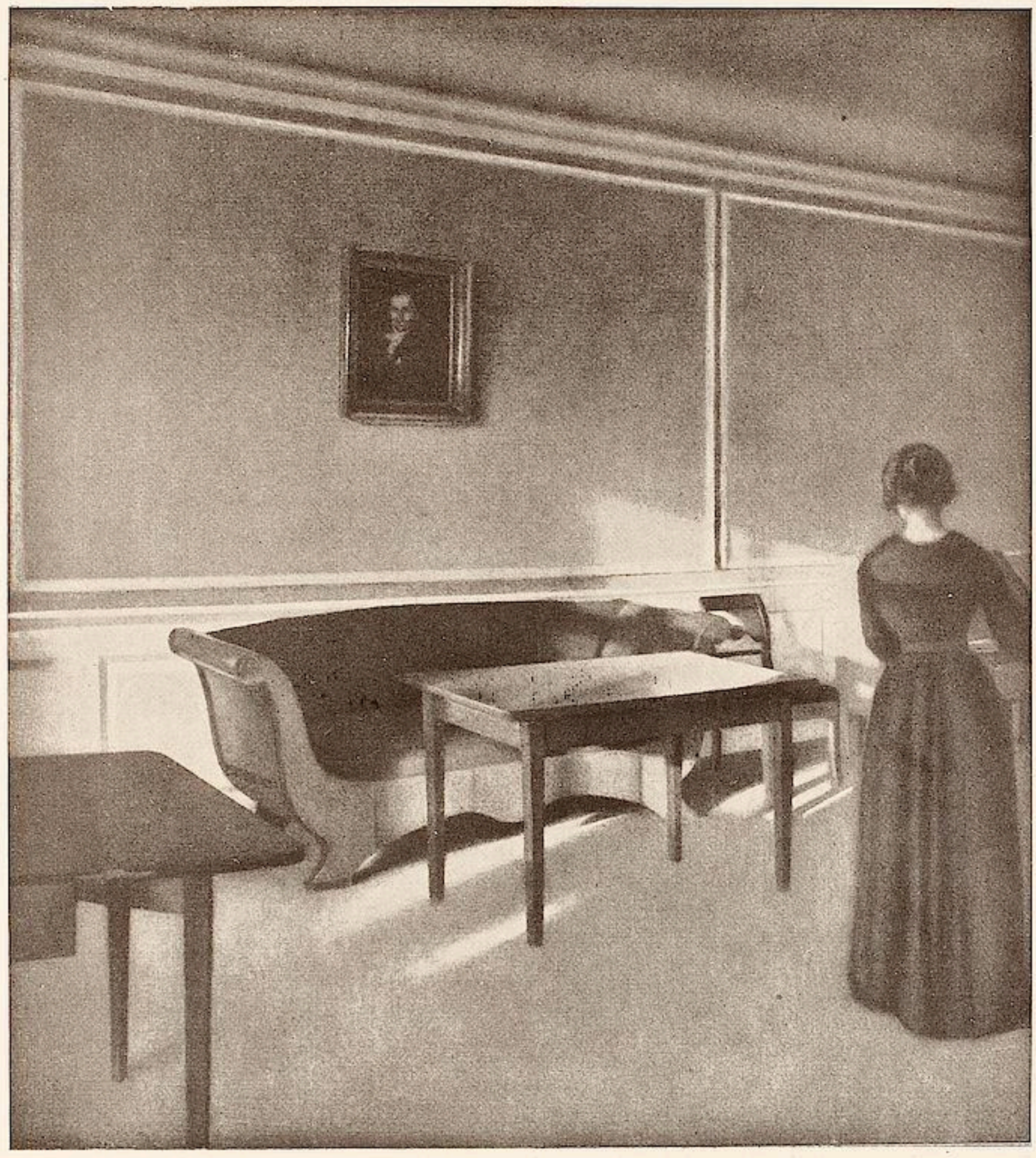
der er in seinem ganzen Werk gewesen ist. Hammershöi hat keine Entwicklung gehabt; er unterlag nicht dem Wechsel der Schulen und Manieren; nicht Formunterschiede, sondern nur Qualitätsgrade weist die Arbeit seines Lebens auf. Die Tradition: das heisst die künstlerische Atmosphäre seiner engsten Heimat und die alten Meister, sowie die Tonkunst haben dieses zarteste aller malerischen Instrumente geschaffen, im Verborgenen und in so intensivem Zusammenwirken, dass, ohne Tasten und Hasten, sehr zeitig eine persönliche Einheit von Wille und Kraft, von Weg und Ziel entstand. Früh gingen ihm die grossen und einfachen niederländischen Realisten auf, — Rembrandt, Terborch, Vandermeer van Delft; später sah er sich bestätigt durch Eugen Carrière und vor allem durch Whistler. Dieses war ein Wesen, das fast nur sah und Gesehenes innerlich erlebte, doch wenig hörte und noch weniger sprach. Sonderbar,— unterhielt man sich mit dänischen Künstlern oder Kunstkennern gelegentlich über Hammershöi, so betonten sie vor allem: er sei „faamaelt“, — schweigsam, wortkarg. Und Karl Madsen erzählt eine sehr bezeichnende Anekdote („Politiken“, 20. Februar): als in der Östergarde ein neues Kunstgeschäft eröffnet wurde, kam Hammershöi hin, besah stundenlang die photographischen Abbildungen nach fremden Galerien und brach schliesslich in die Worte aus: „Jetzt habe ich aber nicht länger Zeit, hier herumzustehen und zu schwätzen!“ Und hatte doch kein Sterbenswort geredet. Das war die geheime Zwiesprach, die er mit den Meistern gehalten hatte, fügt Madsen fein hinzu; sie hatten gesprochen und er hatte geantwortet.

Hammershöi war als Künstler in tiefster Seele treu, weil er ungeteilt seine Heimat liebte. Es ist etwas Merkwürdiges, etwas Ehrwürdiges an der dänischen Kunst; die dänischen Maler sind anders als ihre skandinavischen Brüder; sie fahren wie die Norweger und Schweden durch die Welt, besonders durch die französischen Schulen, und doch werden sie eigentlich keine Europäer und Kosmopoliten. Sie beobachten mehr oder weniger entschieden die Bewegungen und Errungenschaften ausländischer Kunstbetriebe und bleiben doch Dänen, das heisst sie sehen die Welt, vor allem ihre Welt, immer mit dänischen Augen. In Berlin, 1900, da sie in starker, vielseitiger Gruppe draussen am Lehrter Bahnhof erschienen, war die Situation so: die gedrungene bürgerliche Landskunst der Dänen verstand man im Dunstkreis des parvenuhaften Berlin nicht recht; man fand sie zu einfach, zu nichtssagend. Sie war poetische Resignation; wir aber wollten, in unkünstlerischer Verblendung, die Kämpfe der Zeit sehen und kamen, vor lauter Unrast, nicht dazu, das Glück der Scholle auszuschöpfen. Oder doch nur verschwindend wenige kamen dazu. Die Dänen sind in der Malerei ein weit jüngeres Volk als die Deutschen; aber sie haben es schneller zu einem nationalen Stil der Naturauffassung gebracht, weil sie sich in sich abgeschlossen und den höchsten Ehrgeiz darein gesetzt haben, sie selbst zu sein, während nahezu für jeden modernen deutschen Maler das Künstlerglück darin bestand, immer ein anderer zu sein. Die Dänen haben ihr Bestes gemalt in der Silberluft ihrer Heimat, unter den ruhig-geniessenden, schlichten, verhaltenen Charakteren ihrer Landsleute, in ihren weiten, weissen, altväterlichen Bürgerhäusern, in der eckigen Architektur ihrer Städte, vor der Barockherrlichkeit ihrer Schlösser, in ihren verschwiegenen Laubwäldern und in den tiefen, schwermütigen Stimmungen ihrer Meere. Es ist ihnen nie eingefallen, Holland dänisch-national aufzuputzen oder Fontainebleau germanisch zu idealisieren. Das Wesen der dänischen Kunst ist äusserste Unauffälligkeit. Wie ihre Darstellungen des menschlichen Lebens hinter den heissbewegten Sitten- und Gesellschaftsbildern der übrigen Völker, ihre zögernden Landschaftsschildereien in den Sammlungen sprühender Motive, die sich auf den jährlichen Märkten der Weltkunst darboten, schüchtern verschwanden, so möchte auch der Künstler selbst immer zurücktreten hinter die Dokumente seiner tiefwurzelnden Heimatliebe.

Die dänischen Maler sind Familienmenschen; wenn ihr wollt, sogar Spiessbürger. Sie malen ihr Weib — und wohl auch ihr schwangeres Weib, ihr Kind, ihre Zimmer, ihren Ofen, ihr Klavier, ihr Haus, ihren Hof, ihr Gütchen, ihr Pferd, ihre Lieblingsbank, ihren Lieblingsbaum, den Weihnachtsjubel und das Reinigungsfest der Kleinen; sie malen ihre Dienstmagd, ihren Hausfreund, sie malen Grossmutter, Onkel, Tante, sie malen Tugend und Verstand. Sie malen ein kleinlebiges Dasein, oft sogar ein ganz kleinlebiges. Aber, was die Hauptsache ist: sie malen es. Sie erzählen nicht kleine dalbrige Geschichten über ihr kleines Leben. Sie schildern mit Gefühl und Geist das innere Wesen der Dinge, die ihrem Herzen so nahe stehen. Ihre Interieurs, ihre Bildnisse sind oft so ganz Familiensache, interne Angelegenheit der bürgerlichen Persönlich-

keit, dass man sich beinah indiskret vorkommt, wenn man mit neugieriger Betrachtung einbricht in diese wohligen verschwiegenen Innenräume und Blicke wechselt mit diesen durchaus vertraulich porträtierten Alltagsmenschen: mit der Hausehre, dem Onkel, der Magd des Malers, mit den Eheleuten, die in zunehmender Dämmerung schweigend und doch so beredt einander gegenüber sitzen wie die menschlichen Heiligen und Reinen der alten Meister — oder wenn man Zeuge der Abendunterhaltungen und kollegialen Zusammenkünfte ist, wo die Töne des Klaviers mit den Wellen der Rauchwolken gehen, wo à mi-voix debattiert und Tee und Toddy getrunken wird. Diese Porträts sind der Gegensatz von Eleganz. Lenbach würde sagen: „Wartesaal vierter Klasse."

Solcher Unscheinbarkeit hat Hammershöi ihren höchsten künstlerischen Wert verliehen, hat sie durch reichste Kunst zu etwas Grossem ausgebildet; und in diesem Sinn eben ist er der repräsentative Meister seines Landes gewesen. Er erreicht, dass die realsten und banalsten Dinge: eine halbleere Stube, ein Stuhl, eine Kommode, ein Sofa, ein schönes Buch, eine Wand mit einem vereinsamten Bildchen, eine weisse Tür, ein kurzer Flur, der Staub, der in den Sonnenstrahlen tanzt, etwas Weltabwandtes, den Schimmer einer sublimeren Existenz empfingen. Sein hochgesteigertes Nervenleben,



VILHELM HAMMERSHÖI, SONNIGE STUBE

seine überzarte Gefühlsart entfaltete sich allein in dieser Welt äusserster Schlichtheit und des Schweigens; nur die Töne liebte und suchte er, die die Stille hat. Er hörte, wie Rubek, die Stille, und hier war seine wirkliche Existenz.

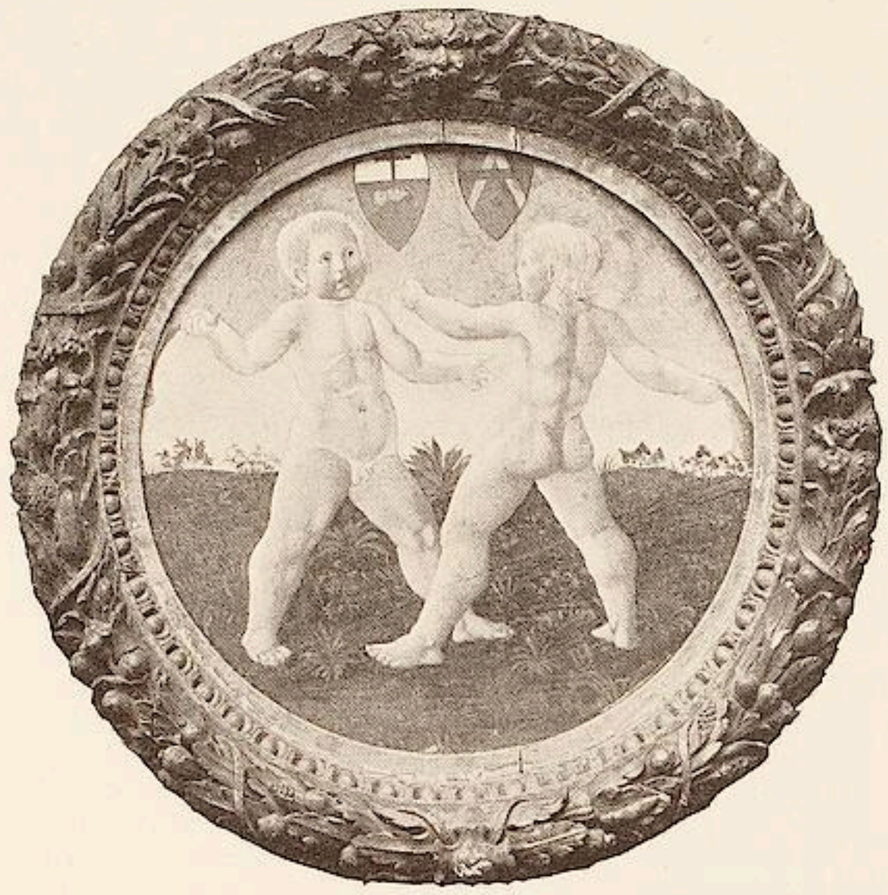
Zu Karl Madsen sagte Hammershöi einmal: von seinem Talent habe er keine grosse Meinung, aber sicher sei er seines Geschmacks. Doch nie wäre er geworden, der er war, hätte sich zum Geschmack nicht die starke Empfindung gesellt; so bekommen auch seine stillen Stuben nicht bloss „Stimmung", sondern ihre Schicksale. Er hatte wie Carstens „die individuelle, im stillen thätige Seele".

Hammershöi malte das, was seinem guten Auge, seiner glücklichen Sensibilität malenswert erschien, und er malte die Dinge in der Kraft ihrer Erscheinung, unter der Bedingungen ihrer persönlichen und der sie umgebenden Natur. Er hat kaum je ein Atelier in Anspruch genommen: ein menschlicher Körper und ein Möbel ist für ihn ein menschlicher Körper und ein Möbel, nicht blosses Beobachtungs- und Studiermotiv, das in der Arbeit des Ateliers, unter einem fremden Lichtgesetz erst seinen malerischen Ausbau, seine formale Abrundung empfing. Und doch haben alle seine Arbeiten nichts oberflächlich Summarisches, Skizzenmässiges; sie sind nicht nur innerlich abgeschlossen, sie sind auch äusserlich „fertig", — so fertig, dass man nicht selten von photographischer Treue spricht. Er war Liebhaber und Meister auch des Details.

Hammershöis Malerleben ist Musik; er existiert in ewigen Harmonien, selbst ein Porträt ist ihm ein Lied vom Menschen. Er malt seine Mutter, seine Schwester, malt jene andere Schwesterpsyche, seine Frau, malt seine Gönner, — malt führende Geister in Dichtung und Kunst, — Wesen, deren Seelenleben vor ihm offen liegt, und die sein Herz liebt. Und setzt er in die einsamen Räume einmal eine Figur, so wird auch sie zum Porträt, selbst wenn sie uns auch nur den Rücken zukehrt oder wenn sie das Haupt abwendet; schon in einer Schultersenkung, einer Kopfbeugung liegen starke menschliche Wesenszüge. Alle diese Gestalten aber haben etwas, das sie über die greifbare Wirklichkeit hinaus hebt, einen mystischen Realismus. Sie scheinen aus dem geheimnisvollen Dämmer einer anderen Welt herauszutreten, sie haben ein Transzendentales. Das Bildnis des spielenden Cellisten Bramsen ist wahrhaft „Äther in Äther gemalt", wie Jean Paul sagen würde. Und jede Gestalt führt ausdrucksvoll ihr eigenes Geisterleben; selbst wenn mehrere beisammen sind wie auf dem Doelenstück von den fünf Künstlern: eine unsichtbare Wand scheint sich zwischen den einzelnen Figuren zu erheben: jede ist für sich wie in einer stillen Stube, innerlich von sich allein in Anspruch genommen. Diese Unverschmolzenheit ist charakteristisch für Hammershöi.

Er lebte zumeist im Helldunkel. Er war ein hervorragender Kolorist, ohne in der Farbe ein Virtuos oder Schwelger zu sein. Die Harmonien, die er bietet, setzen sich aus den einfachsten Bestandteilen zusammen: er bevorzugt ein luftiges Weiss und Grau und ein warmes Braun. Er verschmäht grelle Gegensätze und liebt sanfte, melancholische Ausklänge. Er weiss aus dem einfachen Anstrich einer Decke, Wand oder Tür, aus Weiss, Grau oder auch Rosa, die lieblichsten Farbenakkorde zu gewinnen. Und wenn bei ihm die Sonne über einen braunglänzenden Fussboden oder über ein Mahagonimöbel hinstreift, so giebt es eine Helle von heiterstem Leben. Er malt in den Dämmerstunden oder in den Mondnächten die reizenden Architekturen von Rokokoschlössern; er malt im letzten Licht des Tages, um die Mauer der Vorstadt wandernd, die schiefwinklige Poesie des alten Kopenhagen. Und er malt vor den Thoren, wenn die Sonne noch zögert, die Ebene mit sehr tiefliegenden Horizonten — vereinzelte Bäume, die schmale Chaussee entlang, deuten den grossen Heerweg menschlichen Wandertriebes an; der Geist der Sehnsucht schweift über die weite, eintönige Landschaft.

Hammershöi war ein Schönheitsbeseeler. Als Symbol seines Wesens kann die wundervolle Malerei nach einem archaischen Relief des Louvre gelten: das ist wie ein Schönheitserinnern nach dem Tode. Und nichts hat dieser weltentrückte Weltgeniesser erdichtet. Er hat die redlich gesehenen Dinge nur auf seine Art gesehen. Er hat so wenig gedichtet, dass der farbige Abglanz des Lebens und der Welt, wie er ihm sich zeigte, als dauerndes Zeugnis nicht in die Kunsthistorie bloss, auch in die Kulturgeschichte übergehen kann.



ART PIEROS DELLA FRANCESCA (?) KÄMPFENDE KNABEN

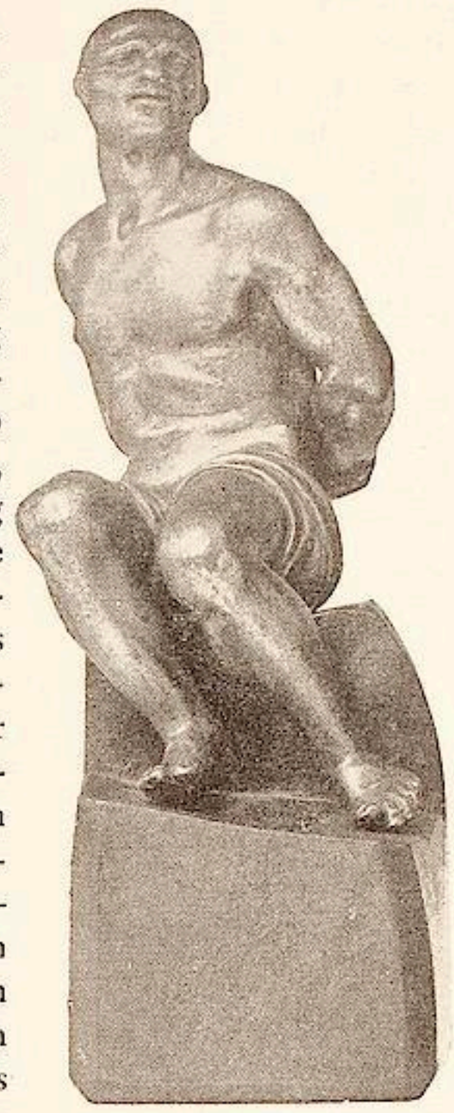
DIE ITALIENISCHEN RENAISSANCEBILDWERKE DER SAMMLUNG VON BECKERATH

VON

WALTER BOMBE

Mit Adolph von Beckerath, der am 28. Dezember 1915 in Berlin fast dreiundachtzigjährig starb, ist einer der feinsinnigsten Kenner der italienischen Kunst der Renaissance dahingegangen. Der Beginn seiner Sammlerthätigkeit liegt mehr als ein halbes Jahrhundert zurück. Bald nach 1860 fing er an, auf alljährlich zwei- oder dreimal wiederholten Reisen nach Italien Bronzestatuetten, Reliefs aus Stuck und Thon, Marmorwerke, Gemälde, Miniaturen, alten Hausrat, Majoliken und Bilderrahmen, mit besonderer Vorliebe aber Zeichnungen alter Meister zu erwerben. Mit verhältnismässig geringen Mitteln vermochte er eine reiche Fülle von Kunstgegenständen zusammenzubringen, wie sie bei heutigen Preisen nur ein amerikanischer Multimillionär zu vereinigen in der Lage wäre. Bald erstreckte sich sein Sammeleifer auch auf die holländischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts, von denen namentlich Rembrandt mit Zeichnungen und Radierungen in seinen Mappen glänzend vertreten war. Als Beckerath im Alter von sechzig Jahren seine geschäftliche Thätigkeit aufgab, widmete er sich fast ausschliesslich der Pflege und Vermehrung seiner Schätze, die er in möglichst geschlossener Masse der Öffentlichkeit zugänglich zu machen bestrebt war. In Unterhandlungen mit den Königlichen Museen in Berlin und mit dem Kaiser-Wilhelm-Museum seiner Vaterstadt Crefeld wurde die Form gefunden, diesen Plan zu verwirklichen. Gegen Zahlung einer Leibrente überliess er im Jahre 1892 das Eigentumsrecht an seinen Zeichnungen alter Meister dem Berliner Kupferstichkabinett und einen grossen Teil seiner Kunstwerke italienischer Herkunft dem Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, der sie vor kurzem in dem hübschen achteckigen Eingangsraum der italienischen Abteilung ausstellte. Selbst für die so reiche Renaissancesammlung des Berliner Museums bedeuteten diese bisher der weiteren Öffentlichkeit unbekannten Stücke einen erheblichen Zuwachs. In den Besitz des Crefelder Museums gelangte im Jahre 1899 für den mässigen Preis von 100000 Mark eine Auswahl hervorragender Bildhauerwerke und anderer Kunstarbeiten der italienischen Renaissance, darunter ein bemaltes Stuckrelief der Madonna von Donatello, zwei köstliche Erzeugnisse der Robbiawerkstatt, eine innig empfundene Anbetung des Kindes von Luca della Robbia und eine Büste des jugendlichen Johannes des

VENUS UND AMOR. NACHFOLGER GIOVANNIS DA BOLOGNA KLEINBRONZE



PIETRO TACCA, SKLAVE. (MODELL VOM SOCKEL DER REITERSTATUE FERDINANDS I. IN LIVORNO?) KLEINBRONZE

Täufers, ein Frühwerk des Andrea della Robbia von lebhafter Bewegung und liebenswürdigem Ausdruck, eine bemalte Stuckbüste des Täufers als Jüngling aus der Schule Leonardos, zwei Stuckreliefs von Antonio Rossellino und Mino da Fiesole, ein Madonnenrelief aus Kalkstein von Domenico Rosselli und einige interessante Proben italienischen Kunstgewerbes. Eine sehr wertvolle Ergänzung dieser Auswahl edler Meisterwerke der Renaissance bilden zwei Madonnenreliefs von Desiderio da Settignano und aus der Werkstatt Verrocchios, die Beckerath durch testamentarische Verfügung dem Crefelder Museum schenkte, und drei kostbare Stücke alten italienischen Hausrates, deren Erwerbung durch eine Geldspende des Vorsitzenden des Crefelder Museumsvereins, Kommerzienrat Heinrich Müller-Brüderlin, möglich wurde. Das Berliner Kupferstichkabinett erhielt als Vermächtnis Beckeraths zwei überaus wertvolle Radierungen von Rembrandt, erste Zustände mit eigenhändigen Korrekturen des Meisters, während dem Kunstgewerbemuseum zwei schöne Bronzeleuchter überwiesen wurden. Im November 1913 liess Beckerath einen grossen Teil seiner Majolikasammlung bei Rudolph Lepke versteigern, und vom 23. bis 25. Mai dieses Jahres soll, wiederum bei Lepke, der ganze Nachlass des verstorbenen Sammlers unter den Hammer kommen. Da Beckerath nach der Veräusserung seiner ersten Sammlung unermüdlich weitergekauft hat und in den Räumen seines Hauses in der Markgrafenstrasse trotz der Weggabe so vieler Einzelstücke sich kaum eine Lücke zeigte, so wird ohne Zweifel auch diese letzte Versteigerung sich zu einem grossen Ereignis gestalten.

Wohl selten hat ein Kunstsammler einen ähnlichen Schatz an Werken alter Meister sein eigen nennen dürfen. Fast jeder der führenden Künstler der italienischen Renaissance ist hier durch bezeichnende Arbeiten vertreten, aber auch die Kunst anderer Länder rückte frühzeitig in den Gesichtskreis dieses Sammlers, der als vorzüglicher Kenner aller alten Kunst Mitglied der verschiedenen Sachverständigenkommissionen an den Berliner Museen gewesen ist. Altgriechische und etruskische Ausgrabungsfunde vereinigte er mit orientalischen, spanisch-maurischen und italienischen Majoliken, mit kostbaren Perserteppichen. Die Wände seiner Wohnung bedeckten sich buchstäblich mit Gemälden, eingerahmten Miniaturen, Reliefs und anderen Bildwerken alter Meister und in Truhen und Kabinettschränken, auf italienischen und holländischen Tischen war bronzene und marmorne Kleinplastik aufgehäuft. Von dem geradezu märchenhaften Reichtum dieser Sammlung einen Begriff zu geben, ist nicht leicht. Man würde ein umfangreiches Buch schreiben müssen, wollte man alles das würdigen, was auf Museumsgeltung Anspruch erheben darf. —

In glänzender Weise sind die Florentiner Bildhauer der Frührenaissance vertreten, denen Beckerath seit dem Beginn seiner Sammelthätigkeit eine besondere Liebe zugewandt hat. Ein Donatellos nicht unwürdiges Werk ist ein in Holz geschnitzter, alt vergoldeter Engel. In leichter ungezwungener Haltung auf dem rechten Beine stehend, während das linke Bein nur mit der Spitze den Boden berührt, scheint er in der rechten Hand gemeinsam mit einem verloren gegangenen anderen Engel ein Wappen gehalten zu haben. Ganz vortrefflich und durchaus in der Weise Donatellos ist die Durchführung des Nackten. Zu dieser Originalarbeit gesellt sich eine Reihe bemalter Stucknachbildungen seiner Madonnenreliefs, alle ausgezeichnet durch geschlossene Gruppierung, herb-ernsten Ausdruck der Maria und naturalistische Auffassung des Kindes. Vielleicht die schönste dieser Madonnen ist die polychrome Madonna Pazzi, die durch einen prächtigen alten Rahmen noch besonderen Reiz erhält, und nur wenig stehen ihr nach die Madonna die Via Pietra Piana in Florenz, — die das Terracotta-Urbild in Originalgrösse wiedergiebt, während die beiden Exemplare in der Sammlung von Kaufmann und im Kaiser-Friedrich-Museum verkleinert sind, — und eine Madonna, die das vor ihr in Windeln liegende Kind anbetet. Inhaltlich verwandt und wegen der wohlerhaltenen alten Bemalung und goldenen Punzierung von besonderem Wert ist eine Madonna, die das auf einem Stühlchen sitzende Kind verehrt und in

einer etwas grösseren Terracotta-Komposition des Viktoria- und Albert-Museums wiederkehrt. An die Turiner Madonna Donatellos erinnert ein nicht bemaltes Stuckrelief in zugehörigem Stuckrahmen. Eine Originalarbeit des Meisters in Marmor ist der aus der Florentiner Domkrypta stammende, leider stark ergänzte Kopf eines bartlosen jüngeren Mannes mit Tonsur. Ohne die Ausbesserungen wäre dieses lebensprühende, ausdrucksvolle Werk eines der Hauptstücke der Sammlung. Unter den Thonreliefs Donatellos und seiner Schule nimmt eine Madonna mit dem Kinde an der Brust, einst in der Canonica zu Prato, wo es Constantini erwarb, einen besonders hohen Rang ein. Als der Verkauf dieses Stückes an Beckerath ruchbar wurde, strengte die italienische Regierung einen grossen Prozess deswegen gegen den Antiquar an.

Ein zweifelloses Frühwerk des Luca della Robbia, noch unter dem Einflusse des Ghiberti geschaffen, ist ein Tabernakel aus unglasiertem Thon, das die stehende Madonna mit dem Kinde zeigt und aus dem Kloster Santa Verdiana in Florenz stammt. Der Reifezeit Lucas gehört ein bemaltes grosses Madonnenrelief an, das durch die schöne Gruppierung und den reizvoll-schelmischen Ausdruck des Kindes hervorragt. Der hierzu gehörige alt vergoldete Rahmen, flankiert von schön verzierten Säulen, ist ein Prachtstück der Zeit um 1500. Als ein Spätwerk dieses grössten aller Thonbildner dürfte eine Thomasgruppe anzusprechen sein, die von feierlich-ernster Empfindung beseelt ist. Die beiden Gestalten Christi und des jugendlichen Thomas stehen in einem nicht zugehörigen, aber gleichseitigen Tabernakel mit Nische. Beckerath hielt die Gruppe für ein Modell für den Wettbewerb bei Or San Michele, aus dem bekanntlich Verrocchio als Sieger hervorging. Eine der köstlichsten glasierten Arbeiten von Lucas eigener Hand ist ein Fragment einer Lunette, zwei schwebende Engel, die wir ähnlich auf dem wundervollen Sakramentstabernakel der Impruneta wiederfinden. Von seinem Neffen und Erben Andrea della Robbia weist die Sammlung mehrere charakteristische Stücke auf, von Giovanni, dem Hauptvertreter der dritten Generation, drei Rundbilder mit Heiligenköpfen, teils farbig glasiert, teils mit Tempera bemalt und ursprünglich zu einem zerstörten Robbia-Altar in Sinigaglia gehörig.

Die jüngere Generation der Florentiner Bildner ist zahlreich und gut vertreten: Benedetto da Majano mit der bemalten Thonstatuette des heiligen Franz, Desiderio da Settignano mit einem zierlichen Stuckrelief der Madonna in altem Florentiner Rahmen, einer kleinen Bildnisbüste des Johannesknaben und mit einem in Holz geschnitzten und alt vergoldeten und bemalten Cherub mit ausgebreiteten Flügeln, während von Mino da Fiesole ein reizvolles Stuckrelief der das Kind anbetenden Madonna, und aus Verrocchios Schule eine herb naturalistisch aufgefasste Statuette der Maria Egyptiaca und ein liegender Putto erwähnt zu werden verdienen. Der Florentiner Werkstätte, die Bernardo Rossellino gemeinsam mit seinen Brüdern unterhielt, entstammt die Thonstatuette eines inbrünstig betenden jungen Mädchens und ein in der Formengebung etwas weichliches Verkündigungsrelief mit Resten alter Bemalung. Antonio Rossellino, der jüngste und als Bildhauer bedeutendste der fünf Brüder, kommt sehr eindrucksvoll zur Geltung mit drei Arbeiten, einer liebenswürdigen Tonstatuette des Täuferknaben und zwei Madonnenreliefs in Stuck, deren eines sich in Marmor beim Fürsten Liechtenstein wiederfindet. Diesen grossen Florentinern strebt der führende Meister Luccas, Matteo Civitali, in einem formschönen Marmorfragmente nach, das einen Cherubskopf und Füllhörner zeigt und aus dem Dome zu Lucca hierhinverschlagen wurde. Drei Arbeiten in Pietra Serena, dem grauen, bei Fiesole vorkommenden Sandstein, seien hier nachgetragen, eine rechteckige, grosse Reliefplatte mit Meergottheiten und Putten, ein unvollendetes antikisierendes Frauenbildnis mit nackten Brüsten und ein aus der Vigna Altoviti stammendes Bildnisrelief, wohl einen jungen Mann aus der Familie Altoviti darstellend, alle drei von unbekannten Florentiner Meistern in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento geschaffen.

ANDREA MANTEGNA, BILDNIS EINES GEPANZERTEN

Auch die Schule von Siena tritt imponierend in die Erscheinung mit einem weiblichen Kopf in der Art

Quercias, einer Marmorlunette mit der Halbfigur Christi, einer Kirche mit dem jugendlichen Apollo, beide von Antonio Federighi, ferner mit einem Neroccio zugeschriebenen Alabasterrelief der Taufe Christi und zwei Thonarbeiten Giacomo Cozzarellis, die an des Meisters grosse Thongruppe der Beweinung Christi in der Osservanza bei Siena erinnern, einem knieenden Johannes und dem Fragment einer Magdalena. Die Schule von Pisa wird, nachdem die beiden herrlichen Sibyllenfiguren Giovanni Pisanos von der Sieneser Domkanzel 1892 in den Besitz des Berliner Museums gelangt sind, durch ein einziges Werk Giovannis repräsentiert, eine marmorne Madonna der Verkündigung von ausgezeichneter Meisselarbeit, in halber Lebensgrösse, jedoch ohne den Kopf.

GUIDO MAZZONI, THONBÜSTE ERCOLÉS I. VON FERRARA

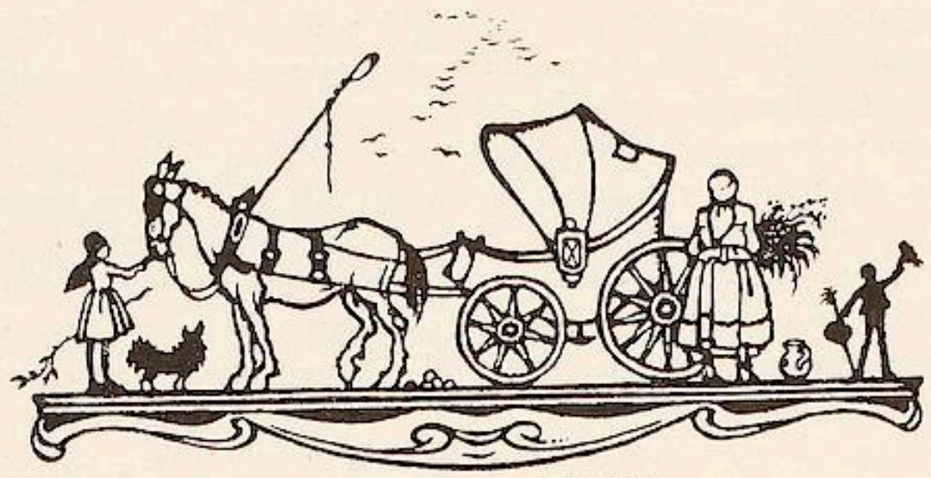
Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino vertritt ein markiges Profilbildnis des Herzogs in Harnisch und ein Sandsteinfries aus einem Palaste in Urbania mit Drachenwappen und Medaillonbildnissen zweier Neuvermählten. In diesem Zusammenhange darf auch ein Frauenkopf genannt werden, der als Reliquienbehälter diente und durch Druck auf den Kopf eines diademartigen Reifens geöffnet werden kann, in der Art des Francesco Laurana. — Nach Bologna führt uns ein Reliefporträt eines Bentivoglio in der Weise des Onofri, an dieses Künstlers Bildnis des Giovanni II. Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore erinnernd. In Bologna wirkte auch Niccolo dell'Arca, der hier sein Hauptwerk schuf, nach dem er seinen Namen trägt, die Bekrönung der Arca di San Domenico. Von ihm besitzt die Sammlung Beckerath ein sicheres Werk, die Thonstatuette eines stehenden Mönches in weitem Gewande. Mit der Arca verknüpft sich auch der Name des Fra Guglielmo, der 1267 den zugehörigen berühmten Sarkophag des heiligen Dominikus vollendete. Eine marmorne Statuette der stehenden Madonna mit dem Kinde bei Beckerath stimmt fast genau überein mit der gleichen Darstellung an der Arca. In dem benachbarten Modena und in Ferrara wirkte Guido Mazzoni, von dem die Sammlung ein Hauptwerk enthält, eine prachtvolle Büste Ercoles I. von Ferrara, von einer Feinheit der Formengebung, die ihresgleichen sucht (s. Abb). Auf dem Söller des Schlosses zu Ferrara soll das Stück gestanden haben, als Guggenheim, der frühere Besitzer, es erwarb. Aus einem Kloster in Ferrara stammt ein zweites Werk des Meisters, die Bildnisbüste einer Äbtissin in bemalter Terracotta. Ein Schüler Mazzonis war Antonio Begarelli aus Modena, der auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft in einer monumental aufgefassten Madonnna der Verkündigung erscheint. In Padua arbeitete Giovanni Minelli, dessen zwei grosse Thonfiguren, der heilige Augustinus und seine Mutter Monika, durch realistische, fast karikierende Auffassung sich bemerkbar machen. Von einem der zahlreichen an der Ausschmückung der Certosa zu Pavia thätigen Künstler rührt ein Cartapestabildnis des Giangaleazzo Visconti her, das nach Angabe Beckeraths von dem Marmororiginal der Porta dei Duchi abgeformt wurde. Zweifel erweckt jedoch Beckeraths Zuschreibung einer marmornen Bildnisbüste von nadelscharfer Ausprägung der Form an Omodeo, den Hauptmeister der Certosa.

An Werken venezianischer Bildner ist eine besonders grosse Zahl in der Sammlung vereinigt. Eines der Hauptstücke dürfte hier der grosse Kamin aus istrischem Marmor von Antonio Rizzo sein, der einst den Palazzo Memi bei Santa Marcuola schmückte. Er trägt das Wappen der Familie Memi und reichen figürlichen, kameenartig fein ausgeführten Schmuck, darunter auf dem linken Pfeiler der „Divus Apollo", auf dem rechten die „Virgo Diana". In die Mitte des Architravs ist ein Relief von Bartolomeo Bellano eingelassen, die Opferung Isaaks darstellend. Auf dem Kamin steht die überlebensgrosse Thonbüste eines bärtigen Kapuzinermönches, eine tüchtige, echt venezianische Arbeit. Aus der Kirche der Badia in Venedig stammt nach Beckeraths Angabe eine marmorne Lunette mit dem segnenden Gottvater, die in Terracottanachbildung im South Kensington-Museum wiederkehrt. Daran schliessen sich einige Arbeiten des Tullio Lombardi und seines Kreises, ein marmorner Profilkopf der Minerva mit schöner Patina, ein Damenbildnis im Profil und ein rätselhaftes Hochrelief aus Terracotta, das vielleicht eine italienische Abwandlung der Niobesage ist. Auch Jacopo Sansovino und seine Venezianer Werkstätte sind ausgezeichnet vertreten mit einer grosszügig aufgefassten Tonbüste eines bärtigen Mannes, der an den Genueser Seehelden Andrea Doria erinnert, einer von der berühmten Bronzethür im Chore der Markuskirche in Stuck abgeformten Grablegung Christi und zwei lebensvollen Madonnenreliefs.

Eine hohe ikonographische Bedeutung wohnt einem ovalen Marmorrelief inne, das uns die Züge Michelangelos im Alter von etwa vierzig Jahren vorführt, während ein vergoldeter Stuck nach seiner Madonna

an der Treppe und das Holzmodell eines ausgestreckt liegenden Jünglings uns einen Blick in das Getriebe seiner Werkstätte thun lassen. Von seinem Schüler Vincenzo Danti finden wir eine figurenreiche, lebendig bewegte Kreuzabnahme, die ähnlich, aber energischer durchgebildet in der Sammlung Hainauer als Bronzerelief vorhanden ist. Den frischen Lebenshauch des Florentiner Cinquecento spüren wir unmittelbar in der Thonbüste eines jüngeren Mannes mit Spitzbart, die wohl als Modell für einen Bronzeguss gedient hat. Wenn wir dann noch auf zwei römische Bildwerke des Seicento hinweisen, auf die Lorenzo Bernini zugeschriebene Marmorbüste eines Knaben und auf Montautis Reliefbildnis Papst Innocenz XI., so glauben wir das wertvollste dessen erwähnt zu haben, was an Bildwerken der italienischen Renaissance Museumsgeltung beanspruchen darf. Auf die prächtige Sammlung bronzener Kleinplastik hier einzugehen, müssen wir uns aus Raummangel versagen; vielleicht bietet sich dazu nach der Versteigerung noch Gelegenheit. Wie das köstliche Bronzefigürchen eines Wasserträgers, die Venus- und Amorgruppe, der Sklave von Pietro Tacca, die wir hier abbilden, so zeugt fast jedes einzelne Stück von dem auf das künstlerisch Bedeutende gerichteten Sammelwillen eines Einzigen, der sich in seinen Schätzen ein leider nur zu vergängliches Denkmal gesetzt hat.

WASSERTRÄGER, FLORENZ.
ANFANG DES 16. JAHRH.
KLEINBRONZE



EMIL PREETORIUS, VIGNETTE

CHRONIK

GEORG HIRTH †

Am 28. März starb, fast fünfundsiebenzigjährig, nach langem Leiden Dr. Georg Hirth. In ihm verliert das künstlerische München einen seiner begeistertsten Förderer. So vielseitig die Interessen Hirths auch waren, der Kunst blieb doch stets sein Hauptaugenmerk zugewendet. Man darf wohl sagen, dass Hirth ein volles Menschenalter hindurch, etwa von 1880—1910 in dem Münchner Kunstleben eine wirklich führende Stellung eingenommen hat. Als Herausgeber einer grossen Reihe kultur- und kunstgeschichtlicher Abbildungswerke (Kulturgeschichtliches Bilderbuch, Formenschatz, Der Stil in den bildenden Künsten usw.) hat er sich sowohl um die Kunstwissenschaft wie um die Förderung des allgemeinen künstlerischen Interesses und Verständnisses in weiten Kreisen des deutschen Volkes höchst verdient gemacht. Er gab die Anregung zu manch wichtigem Werk über neuere Kunst, zum Beispiel zu Muthers „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“, seine Schriften zur Kunst, wie die „Aufgaben der Kunstphysiologie“, „Wege zur Kunst“, „Ideen über den Zeichenunterricht“ enthalten sehr viel Kluges, manch guten Gedanken von grossem praktischen Wert und viel von dem, was von den meisten zuerst verspottet und heftig bekämpft wurde, ist später selbstverständliches Gemeingut geworden. Ich erinnere nur an Hirths vor fünfundzwanzig Jahren gestellte Forderung, das Zeichnen nach der Natur im Schulunterricht einzuführen. Das grösste Verdienst des Verstorbenen bleibt aber seine entscheidende Anregung zur Gründung der Münchner Sezession (1892) und damit verbunden sein thatkräftiges Eintreten für die jüngere Münchner Kunst, der er in der 1896 von ihm ins Leben gerufenen „Jugend“ ein neues Wirkungsfeld und zugleich ein, man darf es wohl so nennen, mit der Zeit immer einflussreicheres Propaganda-Organ schuf. Es war nicht Hirths Schuld, wenn eine ganze Reihe Münchner Künstler durch ihre Mitarbeit an der „Jugend“ mehr und mehr ihre Malerei von ihrer illustrativen Thätigkeit in verhängnisvoller Weise beeinflussen liessen, ihren Bildern nicht nur eine oft allzu stark illustrative Note verliehen, sondern sie mit einer häufig allzu grossen Oberflächlichkeit herunter malten. Dagegen kann man Hirth nicht von einem übertriebenen Lokalpatriotismus freisprechen, den er namentlich in seinen „Münchner Neuesten Nachrichten“ in der Weise bekundete, dass er zu wenig Kritik an den Münchner Künstlern üben und anderen Kunstbestrebungen gegenüber, die nicht minder wohlgemeint waren als die seinen, nicht jene Liberalität walten liess, die ihn sonst in so hohem Maass auszeichnete. A. L. M.

HANS POELZIG

Der Architekt Hans Poelzig, bisher Direktor der Königlichen Akademie für Kunst im Kunstgewerbe in Breslau, ist von den Dresdener Stadtverordneten als Nachfolger Hans Erlweins zum Stadtbaurat von Dresden gewählt worden und hat diese Wahl angenommen. Beide Teile werden durch diese Wahl gleicherweise geehrt und verpflichtet. Poelzig hat sich in den letzten Jahren immer mehr als eine der stärksten und hoffnungsvollsten Architektenpersönlichkeiten Deutschlands erwiesen, und zu seinen wie zum Wohl der deutschen Baukunst war nichts mehr zu wünschen, als dass dieser Künstler vor grosse und verantwortungsvolle Bauaufgaben gestellt werden möchte, an denen seine schöne Begabung zu voller Entwicklung gelangen könnte. Wenn sich die Dresdener nun Poelzig zum Stadtbaurat erwählten, so haben sie damit gezeigt, dass sie die bauliche Zukunft ihrer Stadt einem Manne anvertrauen wollen, der zugleich auch ihren gesamten Kunstleben durch seine kraftvolle Persönlichkeit ein gewichtiger Mittelpunkt zu werden verspricht (und in der Einlösung dieses Versprechens wird Poelzig eine seiner wichtigsten Amtspflichten zu erkennen haben); andrerseits aber haben sie damit auch die noble Verpflichtung übernommen, den Künstler nicht nur dauernd mit solchen Aufgaben zu beschäftigen, wie sie seinem Talent entsprechen, sondern ihm auch alle Freiheiten zu gewähren, die ihm der volle Einsatz und die letzte Entfaltung dieses Talents ermöglichen. Im übrigen hat Poelzig mit seinem neuen Amt zugleich auch einen Lehrauftrag an der Dresdener Technischen Hochschule erhalten. W. C B.

ALFRED RETHEL, KARIKATUR

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Für die Berichte über die Kunstausstellungen des April ist dieses Mal nur wenig Raum, so dass es mit Konstatierungen sein Bewenden haben muss. Über die Schwarz-weiss-Ausstellung der freien Sezession wird im nächsten Heft gesprochen werden; auch über die Zeichnungs-Ausstellung der Berliner Sezession. — Etwas Grundsätzliches hätten wir gern einmal über Emil Nolde gesagt, von dem Zeichnungen und graphische Arbeiten die Ausstellungsräume des *„Graphischen Kabinetts“* füllten. Dann der Fall ist psychologisch und künstlerisch merkwürdig genug. Wir müssen aber den nächsten Anlass abwarten, weil ein Resümee von drei oder vier Sätzen dem Künstler nicht gerecht werden und missverstanden werden könnte. — Die Ausstellung von Werken deutscher Künstler des neunzehnten Jahrhunderts bei *Fritz Gurlitt* hätte ebenfalls einen Sonderbericht verdient, trotzdem es sich nur um eine Nachlese handelte. Von Thoma, Menzel, Marées, Magnus, Fr. Decker, Blechen und einigen anderen waren neben vielem Konventionellen, schöne Arbeiten zu sehen. Bei *Paul Cassirer* werden Bilder von Paula Modersohn, Pauline Kowarzik

und Plastiken von Bernhard Hoetger gezeigt. Auch in diesem Falle bedauern wir, dass die Gelegenheit nicht benutzt werden kann uns einmal eingehend mit der talentvollen, eigenartigen aber auch stark überschätzten Paula Modersohn zu beschäftigen und zugleich dann auch zu untersuchen, inwiefern die Kunst Hoetgers ein Ergebnis freier Talentkraft und inwieweit nur die Frucht eines raffinierten, oft etwas peinlichen Eklektizismus ist. Auch hierfür wird sich der Anlass einmal wieder unter günstigeren Verhältnissen ergeben. Die Kunstausstellungsveranstalter machen ein genaueres Eingehen in einer Monatsschrift unmöglich, wenn sie, wie in den letzten Wochen, die immerhin bedeutsamen Ausstellungen überstürzen und häufen. Zu solcher Hast liegt doch ein Anlass in dieser Zeit nicht vor. Wer die Dinge ernst nimmt, kann und mag diesem hitzigen Tempo nicht folgen. K. Sch.

✲

Das preussische Kriegsministerium hat in Gemeinschaft mit dem Kultusministerium eine Reihe namhafter Künstler, Architekten und Gärtner in die Etappengebiete entsandt und sie beauftragt, auf der Grundlage der vorgefundenen Situation Vorschläge für die künstlerische Ausgestaltung, Erhaltung und Pflege der Soldatengräber auszuarbeiten. Die Ergebnisse dieser Studienreise bilden den Mittelpunkt einer Ausstellung von Kriegergräbern, die zur Zeit im *Berliner Kunstgewerbemuseum* stattfindet. Die Vorschläge beschränken sich in der Regel darauf, die Anlagen unter Erhaltung der ursprünglichen meist anspruchslosen, aber sehr eindrucksvollen Formen gegen vorzeitigen Verfall zu schützen; alle Entwürfe zeichnen sich durch eine absichtliche Schlichtheit und Zurückhaltung aus, womit, wie die Verhältnisse heute liegen, dem natürlichen Empfinden wohl am meisten entsprochen wird. Wenn in diesen Tagen immer wieder in Ausstellungen, in Veröffentlichungen Musterbeispiele zur Lösung der Frage gezeigt werden, wie die Erinnerung an den Krieg und das Andenken an die im Kampf für ihr Vaterland gefallenen Männer in Werken der Kunst einen würdigen Ausdruck erhalten könne, so wird durch solche Unternehmungen den künstlerischen Fähigkeiten der Zeit ein schlechtes Zeugnis ausgestellt. Denn es wird damit zugestanden, dass es an lebendiger Kunstempfindung fehlt, dass das Handwerk unsicher ist und dass es heute überall da der Erziehung und Belehrung bedarf, wo frühere Zeiten aus einem natürlichen und gesunden Gefühl heraus das Richtige zu treffen wussten. Da es aber so ist, darf man froh sein, dass von allen Seiten durch Warnung und Anregung einer minderwertigen Denkmalkunst entgegengearbeitet wird und dass auch die Behörden sich der Frage angenommen und darin eine Aufgabe der öffentlichen Kunstpflege erkannt haben. W. C. B.

✲

SAMMLUNG PAUL MEYERHEIM

Die Versteigerung der Sammlung des Malers Paul Meyerheim bei *Rud. Lepke, Berlin*, brachte unter anderen folgende Preise:

Bilder von Paul Meyerheim: Elefantenliebe, M. 3300; Tiger im Dschungel, M. 2150; Netze flickende Männer, M. 6800; Das Urteil des Paris, M. 4550; Löwenpaar, M. 2350; Treue Freunde, M. 2700; Das Löwenbaby, M. 2550; Ziehende Zigeuner, M. 3800. Bilder alter Meister: A. Coypel, männliches Bildnis, M. 7100; Jordaens, Landschaft, M. 6600; Nattier d. J., Halbfigur, M. 3000; A. Roslin, weibliches Bildnis, M. 2450; Meister von St. Sang, Madonna, M. 11100.

Für ein männliches Bildnis Lenbachs wurden M. 4000 bezahlt.

Gobelins und Stoffe: Grosser Gobelin, Audenarde, Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, M. 2700: Gobelin-Bordüre, Ende des siebzehnten Jahrhunderts, M. 2130; Grosser Gobelin, flämisch, erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, M. 2600; Grosser Gobelin, zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, M. 2000; Grosser Gobelin, Flämisch, zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, M. 5650; Grosser Gobelin, Enghien, Ende des siebzehnten Jahrhunderts, M. 5000; Gobelinfragment, Fontainebleau, zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, M. 2020.

✲

KÖLN

Ein Bericht über die Ausstellung von Kunst im Kölner Privatbesitz im *Kunstverein* wird im nächsten Heft erstattet werden.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Berlin 1916. Bruno Cassirer Verlag.

Die Hamlet Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, von Dr. Bruno Voelcker. Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1916.

Museum für Kunst- und Kulturgeschichte zu Lübeck, Jahrbuch 1914—1915.

Max Picard, Das Ende des Impressionismus. München 1916. R. Piper & Co., Verlag.

Goethes äussere Erscheinung, herausgegeben von Emil Schäffer. Im Insel-Verlag 1914.

VIERZEHNTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESEH.
9-JUN.19 0

Jahrgang XIV

Heft IX

KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

JAHRGANG XIV, HEFT IX

JUNI 1916

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IX

AUFSÄTZE

Seite

Rudolf Eberstadt: Zur Geschichte des Städtebaues I 419
Gustav Pauli: Philipp Otto Runge im Spiegel unserer Zeit 433
Karl Scheffler: Geschicklichkeit 450
Kunstausstellungen: Köln, Berlin 452
Richard L. F. Schulz: Böhmisches Glas . . . 455
Chronik: Dörnhöffers Pläne, ein Vortrag über moderne Baukunst, Bruno Schmitz † . . . 457
Auktionsnachrichten: Amsterdam, New York, Frankfurt a. M., München 461
Neue Bücher 466

ABBILDUNGEN

Philipp Otto Runge: Kinderfries (Farbendruck) 418
Plan von Lübeck 420
Nördlingen, Wohngang 421
Münster i. W.: Rathaus 422
Landshut: Altstadt 423
Nördlingen: Straße 424
Brügge: Quai vert 425
Alte Stadtpläne 426
Burghausen: Burg und Marktplatz . . . 427
Alte Stadtpläne 428
Lüneburg: Reihenhäuser 429

Seite

Emden: Kleine Brückstraße 430
Lübeck: Wohngang 431
Alter Stadtplan 432
Philipp Otto Runge: Ornamentale Umrahmung 433
—: Der Abend, erste Fassung 435
—: Entwürfe zum Rahmen des Morgens 436 u. 437
—: Amaryllis Studie 438
—: Der Morgen, erste Fassung 439
—: Fragment des Morgens 440
—: Das Kind des Künstlers 441
—: Zwei Scherenschnitte 442
—: Heimkehr ins Elternhaus 443
—: Die Hülsenbeckschen Kinder . . . 444
—: Selbstbildnis 445
—: Ideallandschaft 447
—: Umrahmung zu den „Freuden des Weins“ 448
Japanische Zeichnung 450
Albert Weisgerber: Rast im Walde . . . 453
Max Liebermann: Korso auf dem Monte Pincio 454
Böhmische Gläser 455
Ch. F. Daubigny: Landschaft 462
J. Maris: Abendstimmung 463
Josef Israels: Muttersorgen 465
M. Maris: Schlächterei 467
J. Fr. Millet: Hirt und Herde, Zeichnung . 469
A. Neven du Mont: Diner 472

ASIATISCHE KUNST

ANTIQUITÄTEN
WERKE ERSTEN RANGES
CHINA, PERSIEN, INDIEN
ALTINDISCHE PLASTIK

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTR. 10 (NÄHE LENBACHPLATZ)

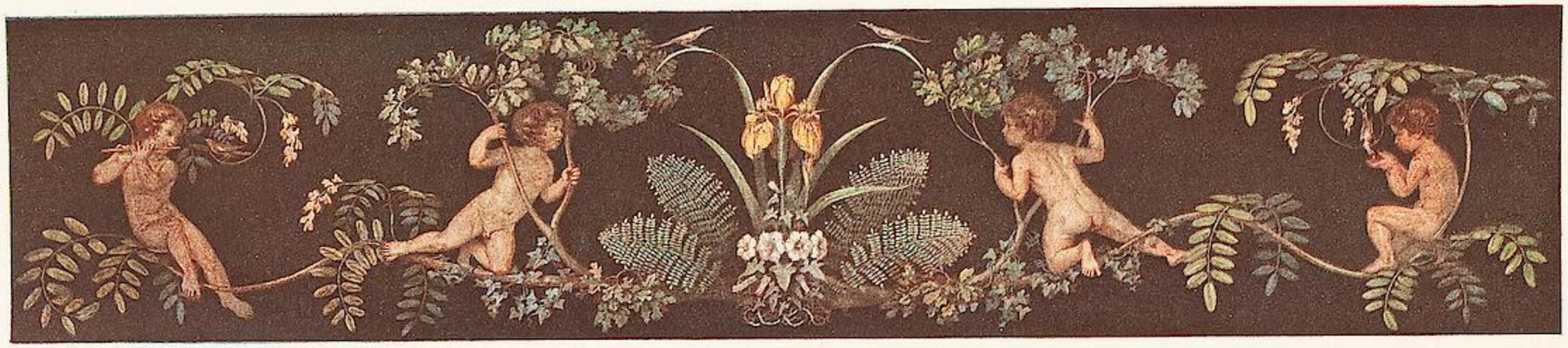
NASSAUISCHER KUNSTVEREIN WIESBADEN

MAI — JUNI

FREIE SECESSION BERLIN

NEUES MUSEUM
Täglich von 10 bis 5 Uhr.

Besitzer von Originalbriefen von oder an **Daniel Chodowiecki**
werden gebeten, zum Zwecke einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe ihre Adresse unter „M. S.“ an die Geschäftsstelle dieser Zeitschrift zu schicken.



PHILIPP OTTO RUNGE, NACHTIGALLENGEBÜSCH

Kunst und Künstler

ZUR GESCHICHTE DES STÄDTEBAUES

VON

RUDOLF EBERSTADT

I.

Es mag vielleicht unangebracht erscheinen, eine Darlegung mit einer Fragestellung zu beginnen; dennoch möchte ich zunächst hier die Frage aufwerfen: sollen wir im Städtebau überhaupt historische Studien betreiben? Das Selbstgefühl des Künstlers mag sich gegen eine solche Zumutung wehren; er will aus eigenem Vermögen schaffen, aus seiner eigenen Zeit Anregung entnehmen; er will auch nicht an fremden Massstäben gemessen werden. Gleichwohl ist die historische Betrachtung im Städtebau notwendig.

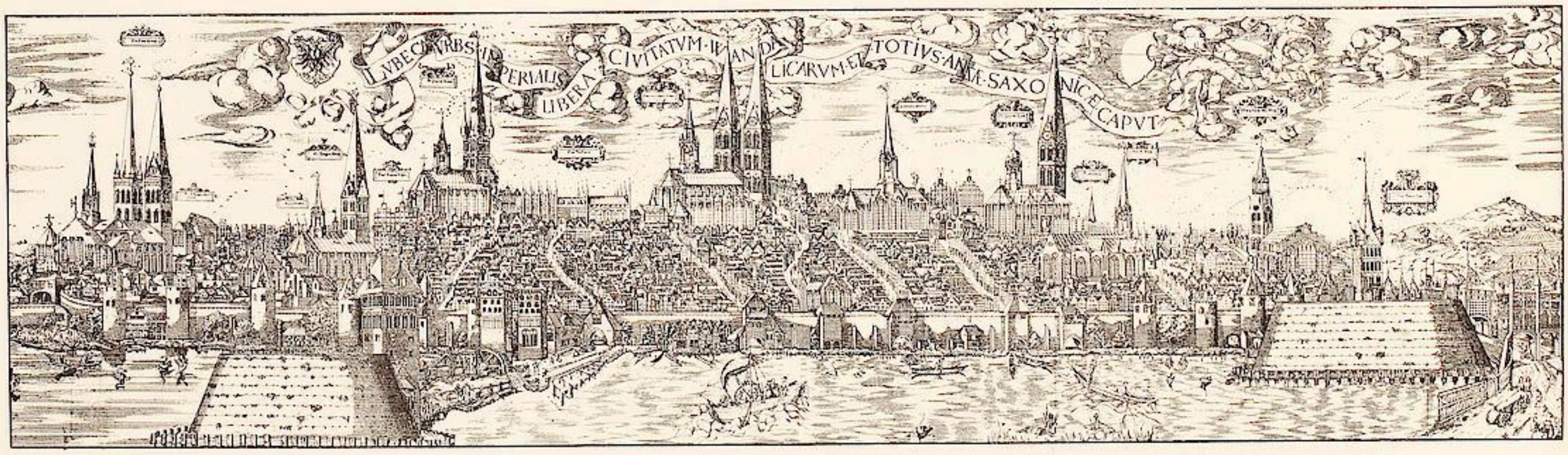
In unserem gesamten Kulturleben wird die Gegenwart in hohem Maasse durch die Vergangenheit bestimmt. Am meisten aber ist dies wohl auf dem Gebiet des Städtebaues der Fall. Eine Gegenwart im strengen Sinne des Wortes, die ihr Werk aus dem Neuen selbständig beginnen könnte, giebt es hier nicht. Überliefert werden uns Recht und Technik; überliefert wird uns das System der Bauweise; überliefert werden uns namentlich die wirtschaftlichen Verhältnisse, deren Einfluss sich bis zu einem Zwang in der Bodenverwertung steigert. Jeder Fortbildung stellen sich beim Städtebau die Hemmungen der überlieferten Gestaltung entgegen. Für die Erkenntnis der Zustände der Gegenwart ist deshalb eine historische Untersuchung in gewissem Umfang jederzeit notwendig. Ein Augenblicksbild kann uns niemals eine zureichende Aufklärung geben; es ist immer einseitig und täuschend. Der Zeitpunkt aber, bis zu dem wir die Untersuchung der nächsten Überlieferung rückwärts führen müssen, lässt sich kaum allgemein bestimmen; die Grenze rückt bei jeder Einzelheit immer höher in die Vergangenheit hinauf.

Zu der unvermeidbaren Untersuchung der in die Gegenwart hereingreifenden Überlieferung tritt nun die selbständige historische Forschung, die die abgeschlossenen geschichtlichen Abschnitte darzustellen sucht. Im Städtebau ist diese Geschichtsforschung von grossem Einfluss; wir haben Kunstperioden, die lediglich auf dem historischen Studium beruhen und von ihm unmittelbar hervorgerufen

sind. Auch unsere Gegenwart kann dieses Rückgriffs auf die Vergangenheit nicht entbehren. Doch gilt es hier eine scharfe Scheidelinie im historischen Studium zu ziehen. Die Kunst muss die äussere Gestaltung der Dinge betrachten. Die Gefahr liegt hierbei nahe, dass vor allem die Formen der älteren Kunstperioden beachtet werden und nur die Kunstschöpfungen an sich, ihr Kunstwert und ihre Bedeutung erklärt werden. Gewiss bedürfen wir der beschreibenden und erklärenden Schilderung der älteren Kunstformen; doch ergiebt sich hieraus leicht eine äusserliche Nachahmung und eine Übernahme der Vorlagen vergangener Zeitabschnitte. Wir haben es zur Genüge erfahren, wie die unbedingte Empfehlung älterer Kunstformen zu Moderichtungen und Dekorationskünsten führt. Im Städtebau namentlich kann ein solcher Historismus schädlich wirken. Hier wird die Geschichtsforschung erst nutzbringend, wenn sie die Voraussetzungen erklärt, aus denen eine Kunstperiode hervorgegangen ist und die sich nicht oder nicht in gleichartigem Zusammentreffen wiederholen. Die Vorbedingungen und die Grundlagen für die Entwicklung eines bestimmten Zeitabschnitts zu ermitteln, ist im Städtebau von grösserem Wert, als die Darstellung der äusserlich wahrnehmbaren Erscheinungen.

Doch eine zweite Fragestellung möchte ich unserer Erörterung voraufschicken. Bisher wurde in städtebaulichen Untersuchungen nur die Frage gestellt: durch wen wurden die Städte gebaut? Die von mir vertretene Auffassung wirft dagegen die Frage auf: für wen werden unsere Städte gebaut? Hiermit wird der Gegenstand der Betrachtung wesentlich verändert. Durch die zweite Frage soll nicht etwa die erste ausgeschaltet werden. Vielmehr ist es in der Gegenwart wie in der Vergangenheit stets von grosser Bedeutung, den Urheber und die bewegenden Kräfte im Städtebau zu kennen und festzustellen, wer die Veranstalter der Stadtanlage und die Träger der städtebaulichen Entwicklung sind. Aber nicht minder bedeutsam als die Frage nach dem Subjekt ist die nach dem Objekt des Städtebaues. Vom Standpunkt der Gesamtbevölkerung haben wir das System der städtischen Bodenentwicklung und der Stadtanlage zu betrachten und zu beurteilen. Die Fürsorge für die Gesamtinteressen und die Eingliederung der Bevölkerung in das Gemeinwesen bildet einen der Grundzüge, durch die der Städtebau der einzelnen Zeitabschnitte sein Gepräge empfängt.

Die geschichtliche Entwickelung, die zu dem Städtebau unserer eigenen Zeit geführt hat, ist nach den von mir aufgestellten Scheidungen in drei Abschnitte zu teilen. Die erste Periode ist die des mittelalterlich-kommunalen Städtebaues, die im zwölften und dreizehnten Jahrhundert beginnt. Als zweite Periode bezeichne ich die der landesfürstlichen Bauthätigkeit, die in den romanischen Ländern während des sechzehnten Jahrhunderts, in Deutschland namentlich seit dem siebzehnten Jahrhundert einsetzt und im achtzehnten Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht; die dritte ist die der Gegenwart seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Jede dieser drei Perioden hat einen scharf ausgesprochenen Charakter; unter sich sind die Abschnitte jeweils durch Übergangsstufen verbunden. Unsere vorliegende Erörterung behandelt lediglich den Zeitabschnitt der landesfürstlichen Bauthätigkeit; nur einleitend und zur Klarlegung des Gegensatzes haben

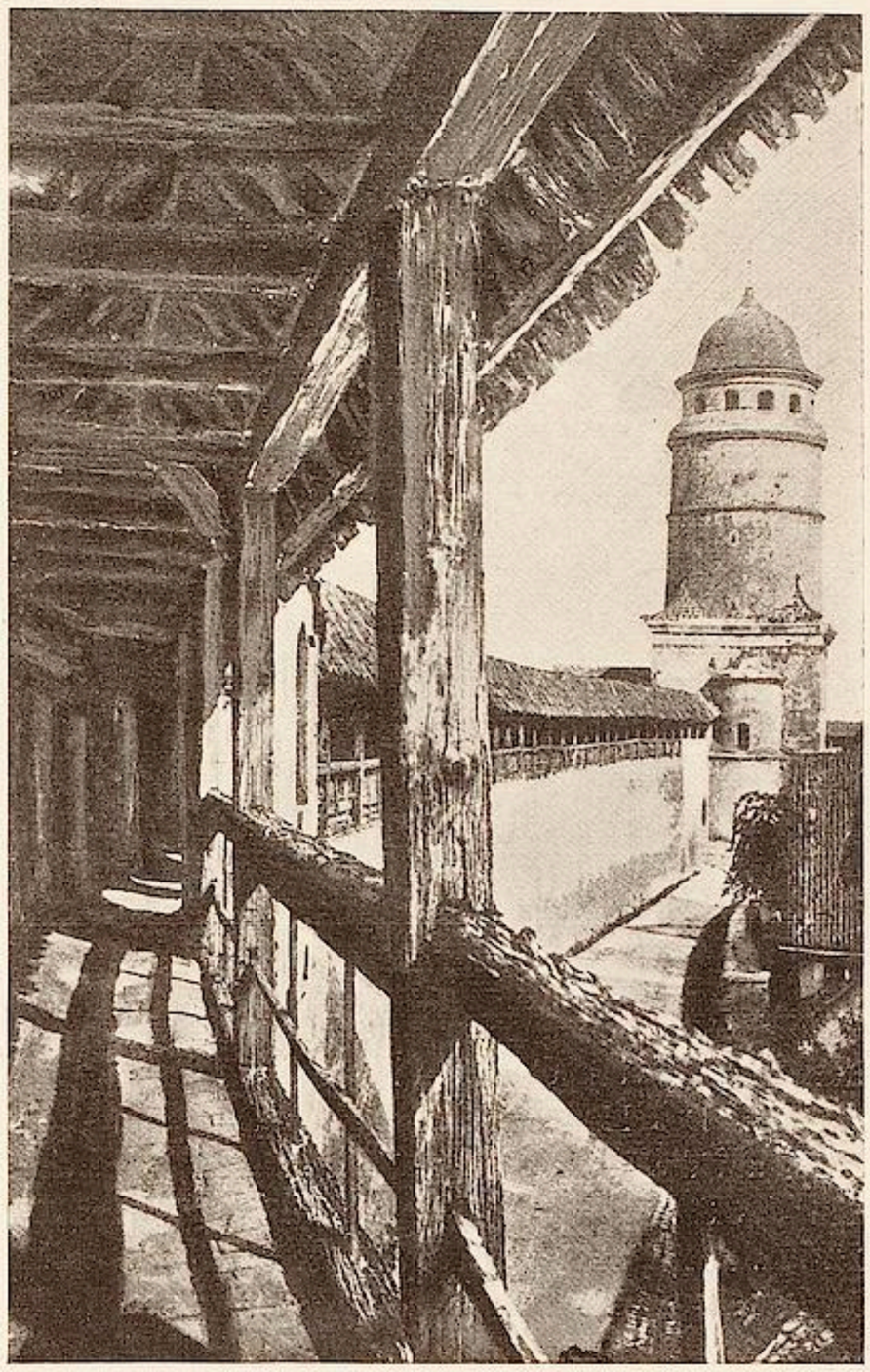


ALTER PLAN VON LÜBECK
ZIELGERECHTE FÜHRUNG DER STRASSENZÜGE, JEDOCH SCHWEIFUNG DER STRASSE UND BLICKWECHSEL

wir auf die mittelalterlich-kommunale Periode hinzuweisen.

Der mittelalterliche Städtebau des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts ist weiträumig; das Stadtgebiet umschliesst einen grossen Bestand an unbebauten Bodenflächen, die späterhin der Bebauung zugeführt werden. Die seitherige Anschauung, die sich die mittelalterliche Stadt als engräumig vorstellte, ist vollständig irrtümlich; nicht einmal für die älteren Burgstädte des zehnten und elften Jahrhunderts dürfen wir annehmen, dass sie in ihrem Ursprung engräumig gewesen sind. Dem widerspricht schon der Umstand, dass die Städte, insbesondere nach der Absicht des Städteförderers Heinrich I., Zufluchtsorte für die Landbewohner, deren Habe und Viehherden bilden sollten; Voraussetzungen, die eine reichliche Ausstattung mit Freiflächen im Verhältnis zur ursprünglichen Anlage bedingten. Der Städtebau des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts vollends giebt der Stadtanlage weite Abmessungen; Höfe, Äcker, Gärten, Weinberge lagen innerhalb der Mauer; Klöster mit ihrem umfassenden Grundbesitz wurden in die Stadtumwallung einbezogen. Erst als im sechzehnten Jahrhundert die Leichtigkeit der Stadterweiterung aufhörte und die Bevölkerung auf die vorhandene Stadtfläche beschränkt blieb, wurde in den anwachsenden Städten die Bebauung engräumig und die Freiflächen verschwanden.

Die hauptsächlichen Leistungen des mittelalterlichen Städtebaues liegen auf dem Gebiet der Bodenaufteilung, für die die grundlegenden Einrichtungen durchweg neu herzustellen waren. Das im Mittelalter entstandene System der Bodenerschliessung ist kein einheitliches; in zahlreichen Fällen finden wir die weit gezogene Randbebauung, der nur schrittweise die Aufteilung durch Einfügung von Wohnstrassen, Hofstrassen und Wohnhöfen folgt, für viele Städte die typische Form der Baulandverwertung. Doch auch die Aufteilung durch den fertig geformten und abgegrenzten Baublock, meist in gleichlaufende Streifen zerlegt, ist vorhanden. Bei aller Mannigfaltigkeit der Aufteilungsarten bleibt doch das Ziel ein einheitliches: jede Form führt zur Kleinteilung des Bodens. Im Zusammenhang mit der Bodenaufteilung entwickeln sich die städtisch-bürgerlichen Hausformen, für die ebenfalls eine Neuschöpfung erforderlich war. Aus den Aufteilungsarten ergiebt sich in ungezwungener Weise die Scheidung der Strassen nach Zweck und Bedürfnis. Das Recht der öffentlichen Strasse und des Strassenbaus wird



NÖRDLINGEN. WEHRGANG

entwickelt; die baupolizeilichen Massnahmen werden ausgebildet; die Grundsätze über Stadterweiterung und Enteignung werden aufgestellt. Die künstlerischen Wirkungen des Städtebaus waren im übrigen dem Mittelalter genau bekannt; städtebauliche Effekte wurden in der Strassenführung, in der Gebäudestellung, in der Stadtbefestigung und in der Gestaltung des Stadtbildes genau beachtet.

Der Aufschwung des städtischen Wesens im zwölften und dreizehnten Jahrhundert war bedingt durch grosse Bewegungen auf politischem, rechtlichem und wirtschaftlichem Gebiet, die zu der Ausbildung der städtisch-gewerblichen Erwerbsformen führten und den Aufstieg der unteren Volksschichten mächtig förderten. Wir können den Übergang der Volksmassen aus der agrarischen in die stadtgewerbliche Wirtschaft und das hierdurch bewirkte rasche Wachstum der Städte in den Urkunden genau verfolgen. Vergleiche zu den Einzelheiten Eberstadt, „Städtebau und Wohnungswesen in Holland", Jena 1914; Derselbe, „Der Ursprung des Zunftwesens und die älteren Handwerkerverbände des Mittelalters", zweite Auflage, München 1915.

Während des fünfzehnten Jahrhunderts bereitet sich der Umschwung vor und zwar zunächst auf literarischem Gebiet; er nimmt seinen Ausgang von

MÜNSTER I. W. RATHAUS UND LAMBERTIKIRCHE

Italien und von den Schriften des Leo Baptista Alberti. Das Hauptwerk Albertis, De re aedificatoria, um das Jahr 1450 geschrieben, steht hinsichtlich des Städtebaues durchaus auf dem Boden des Mittelalters; es ist die beste literarisch-zeitgenössische Schilderung des mittelalterlichen Städtebaues, die wir besitzen. Dem Charakter des Lehrbuchs entsprechend, treten die Lehrhaftigkeit, die Berechnung und die Überlegung schärfer hervor als wir es im mittelalterlichen Bauwesen — vielleicht mit Unrecht — gewohnt sind. Alberti entnimmt indes seine Anschauungen durchaus der Wirklichkeit; er beabsichtigt lediglich zu schildern, was zu seiner Zeit im Städtebau thatsächlich vorhanden ist. Nur will Alberti die städtebaulichen Wirkungen des Mittelalters, die aus geschichtlicher Entwicklung und aus Kunstgefühl entstanden sind, mit systematischer Absicht erzielen; er hält die Kunst des mittelalterlichen Städtebaus für lehrbar und erklärbar. In unserer neueren Literatur sind von den den Städtebau behandelnden Stellen des Alberti nur aus dem Zusammenhang gerissene Zitate, und diese zum Teil in unzutreffender Auslegung verwendet worden.

Das Streben nach dem Effekt im Städtebau wird von Alberti an den Anfang gestellt. Strassenführung und Gebäudestellung sollen der Hervorbringung bestimmter Wirkungen dienen; der Eindruck auf den Beschauer ist ein wesentliches Ziel des Städtebaus. Alberti vertritt indes keineswegs die Anschauung, die in der Folgezeit den durch einen Richtpunkt beherrschten, weiten Fernblick fordert; er verlangt vielmehr den Blickwechsel, das heisst die Mannigfaltigkeit der Strassenanlage, die dem Beschauer nicht eine weitgestreckte Perspektive, sondern ein auf Schritt und Tritt wechselndes Bild bieten soll. Die Anordnung der Gebäude soll mit Rücksicht auf ihre wirkungsvolle Erscheinung und auf das städtische Gesamtbild erfolgen. Diesem Zweck dient die Schweifung und die wechselvolle Gestaltung der Strassenführung, wobei die Gebäude abschnittweise hervortreten. Gleichwohl ist der Strasse eine straffe, zielgerechte Richtung zu geben. Die übermässige, der Orientierung und der Begründung entbehrende Krümmung der Strasse ist durchaus keine künstlerische Forderung des mittelalterlichen Städtebaus. Die dem Mittelalter eigentümliche Scheidung der Strassen in Zugstrassen und Verkehrsstrassen einerseits, in Aufteilungsstrassen andererseits wird genau hervorgehoben. Nächst den künstlerischen und bautechnischen Fragen wird das Gebiet der wirtschaftlichen Aufgaben des Städtebaus behandelt. Die Ansiedelung und Verteilung der Bevölkerung soll sich nach bestimmten Grundsätzen vollziehen. Alberti vertritt das mittelalterliche System der Lokalisation der Bevölkerung, das heisst der Anweisung bestimmter Stadtbezirke und Stadtlagen

für die Niederlassung der verschiedenen Gewerbetreibenden. Die Ansiedelung der Handwerker soll in sogenannten Handwerksgassen erfolgen, in denen die Angehörigen der gleichen Betriebe vereinigt sind. Freiflächen und Bestände unbebauten Bodens sollen in der Stadt für die Unterbringung des Bevölkerungszuwachses reichlich vorgesehen werden. Für den Abschluss der Stadt, die Sicherheit, die Tore und die Strassenrichtung gelten die Regeln der mittelalterlichen Befestigungskunst.

liceat cures sit res tibi non nisi cum splendidis et harum rerum cupidissimis principibus civitatum.

Unter bitteren Thränen sieht Alberti in Italien die zerfallenden Kunstschöpfungen des Altertums, die inmitten des traurigen Niedergangs der Gegenwart als edle Denkmale der grossen Vergangenheit hereinragen; diese Vorbilder und keine andern, sind die rechten Lehrer, von denen wir die wahre Kunst lernen müssen. Der erste Grundsatz Albertis lautet demnach: Wiederbelebung der Kunstformen der

LANDSHUT. ALTSTADT

Während Alberti in seiner Lehre vom Städtebau sich durchaus innerhalb der Grenzen des Mittelalters hält, ist er zugleich der Verkünder einer neuen Epoche der Baukunst. An drei Stellen seines Werkes finden wir die Grundgedanken ausgesprochen, die für den kommenden Kunstabschnitt kennzeichnend sind:

1. Restabant vetera rerum exempla templis theatrisque mandata. ex quibus tamquam ex optimis professoribus multa discerentur. eadem non sine lachrymis videbam indies deleri (von Tag zu Tag zerfallen; nicht: in unseren Tagen zerstören). 2. Ergo rimari omnia [antiquorum operum] considerare metiri lineamentis picturae colligere nusquam intermittebam quoad funditus quod quisque attulisset ingenii aut artis prehenderem atque pernoscerem. Eoque pacto scribendi laborem levabam discendi cupiditate atque voluptate. 3. Velim quoque quoad

„grossen Vorfahren", das heisst der Römer, und Abkehrung von dem Wahnwitz der Unkundigen. Die Renaissance ist in ihrem Ursprung eine historisch-nationale Bewegung, die mit der Kunst der römischen Antike vor allem die Wiederkehr der nationalen Machtstellung ersehnt. Aber das Vorbild der alten Kunst will streng befolgt sein; die Technik muss genau übernommen und eingehalten werden. Kunst heisst hier: Regel und System. Darum schreibt der zweite Grundsatz dem Architekten seine Schulung vor: zeichnen, messen, aufnehmen, die alten Ordnungen studieren, das Erlernte niederschreiben. Die strenge Schulmässigkeit in der Kunst, die

unbezähmbare Neigung zu literarischer Bethätigung und zur Herausgabe von Veröffentlichungen, die hohe Bewertung des Zeichnens, alles Grundzüge, die uns späterhin begegnen werden, sind hier bereits festgelegt. Vervollständigt wird das Bild durch den dritten Grundsatz: Du Architekt sollst danach trachten, mit keinem andern als mit vornehmen, für das Bauen begeisterten fürstlichen Persönlichkeiten zu thun zu haben — auch dies die Anschauung einer neuen Kunstperiode und vielleicht der schärfste Gegensatz zum Mittelalter. Der mittelalterliche Baumeister, zumeist eingegliedert in einen korporativen Verband, stellte sich in den Dienst der grossen Ideen seines Zeitalters; der Baumeister der Renaissance tritt in den Dienst eines Herrn, der ihm zum Auftraggeber wird und dessen Gunst und Unterstützung er für die Bauausführungen, wie für die nicht minder begehrlich betriebene Veranstaltung kostspieliger Veröffentlichungen gebraucht.

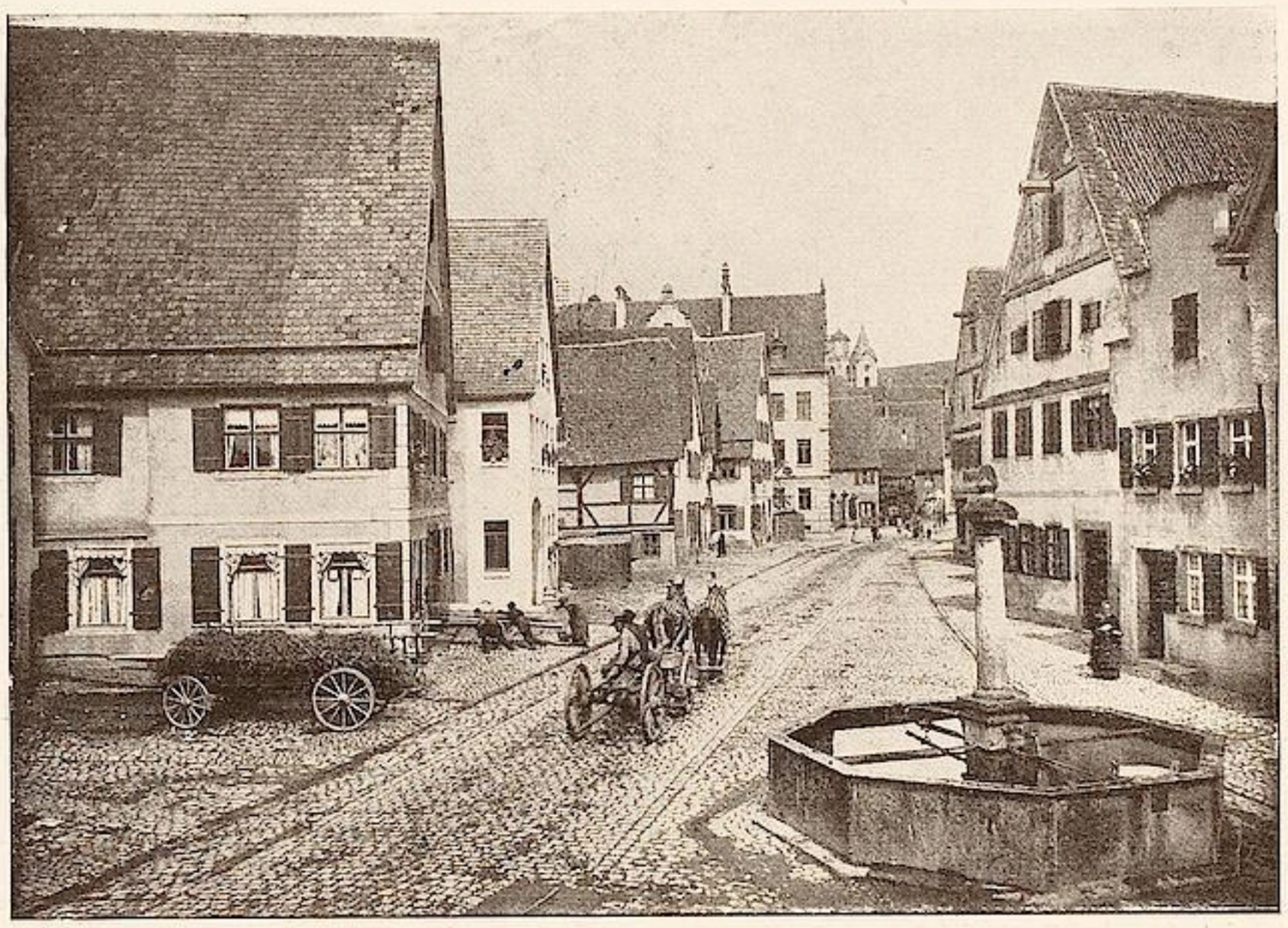
Bald begegnet uns jetzt auch der Ausdruck, der der kommenden Kunstepoche den Namen gab. In dem im Jahre 1463 — 64 von Antonio Averlino Filarete geschriebenen „Trattato dell' Architettura", der zur Verherrlichung des Herzogs Franz Sforza den phantastischen Plan der Anlegung einer neuen Stadt schildert, giebt der Verfasser seinem Hass gegen die moderni und gegen die Barbari d'oltramonti Ausdruck, mit denen e venuto molte usanze e loro riti. Demgegenüber lobt Filarete die Schönheit der Kunst der Alten, die es wiederzubeleben gilt, und ruft aus:

„Mi pare *rinascere* vedere questi cosi degni hedificij."*

Die Renaissance der grossen römischen Kunst und der nationalen Glanzzeit ist das Bild, das sich dem Auge des Italieners zeigt.

II.

Den mittelalterlichen und für das Römertum begeisterten Architekten war es jedoch nicht vergönnt, den neuen Zeitabschnitt des Städtebaus herauf-



NÖRDLINGEN. STAFFELSTELLUNG DER GEBÄUDE

zuführen. Die Aufgabe fiel vielmehr einer völlig verschieden geschulten Richtung der Baukunst zu; es ist die des Festungsbauers. Die Ursache ist eine doppelte; sie liegt einmal in der neuen Gestaltung der Feuergeschütz- und Befestigungstechnik, die das System der Stadtanlage und Stadterweiterung gänzlich veränderte; ferner in der Ausbildung der neuzeitlichen Staats- und Verfassungsformen, die eine völlige Verschiebung der Rechtsgrundlagen im Städtebau brachten.

Der Baumeister des Mittelalters konnte die neue Auffassung vom Städtebau, die jetzt fast plötzlich hervortrat, nicht voraussehen. L. B. Alberti, der

* Bisher wird die erste Anwendung des Ausdrucks wohl Vasari zugeschrieben.

die Stadtbefestigung ausführlich bespricht, erörtert nur die überlieferten Regeln von der Behandlung der Strassenführung und berücksichtigt für Angriff und Verteidigung nur die Schleudermaschinen, Wurfgeschosse, Pfeil und Bogen und Armbrust. Vorzugsweise werden die Kriegsmaschinen der Alten geschildert; die Feuergeschütztechnik wird überhaupt nicht erwähnt, selbst nicht in der im fünfzehnten Jahrhundert bereits üblichen Anwendung. Die Kriegstechnik des sechzehnten Jahrhunderts erforderte gegenüber dem Mittelalter vollständig ver-

BRÜGGE. QUAI VERT, EINSEITIGE UFERSTRASSE

änderte Baukonstruktionen.* Der Stadtabschluss durch die Ringmauer genügte nicht mehr; an ihre Stelle trat der neuzeitliche Festungsbau, der zu einem selbständigen Zweig der Baukunst wurde. Aber auch für die Stadt selbst ergaben sich neue Voraussetzungen. Die Stadtfläche war im Mittelalter fast beliebig erweiterbar; die Hinausschiebung der Ringmauer bot keine Schwierigkeiten und wurde regelmässig nach Bedarf vorgenommen. Anders die neue Festung, die ein kostspieliges Dauerwerk darstellte, die Stadt in den einmal festgelegten Umfang einschloss und nur unter grossen Aufwendungen erweitert werden konnte. Die Stadtanlage wird den Anforderungen der Festungstechnik unterworfen. Die Strassenführung, die Errichtung der Bauwerke, die Anlegung der Plätze werden durch die Bedürfnisse des Festungswesens bestimmt.

Bei der grossen Anzahl der Gesichtspunkte, die hierbei neu zu berücksichtigen waren, musste der Festungsbaumeister darauf ausgehen, die Stadt völlig aus dem Neuen aufzubauen. Als Anfang und Grundlage der Planung dient jetzt die befestigte Umfassung, deren äussere Form durch eine geometrische Figur — je nach der Grösse der Stadt Fünfeck, Achteck und sofort — hergestellt wird. In diesen Rahmen wird die Stadtanlage eingegliedert, indem die sämtlichen Bestandteile des Stadtorganismus, die öffentlichen Gebäude, die Plätze und Märkte, die Bürgerwohnviertel, die militärischen Anstalten ihre planmässig zugewiesene Stelle erhalten. Der Gegensatz zu dem Mittelalter lässt sich knapp dahin ausdrücken: das Mittelalter baute eine Stadt und legte einen Mauerring herum; der neuzeitliche Festungsbaumeister

* Auch den Italienern kam die neue Erkenntnis recht überraschend. Eberstadt, „Städtebau in Holland", Seite 62.

entwirft eine Festungsanlage und zeichnet die Stadt hinein.

Den Ausgangspunkt der neuen Städtebautechnik bildet wiederum Italien. Seit dem Jahre 1500 beschäftigen sich die Italiener mit dem neuen Festungsbau, während sie zugleich vollständige Planungen der systematisch bearbeiteten Stadtanlage bringen. Das System der Stadtpläne lässt sich allgemein auf zwei Grundformen zurückführen: das Strahlensystem, bei dem die Strahlen von den Festungstoren und der Umfassung nach dem Stadtmittelpunkt zusammenlaufen; und das Schachbrettsystem, das die Stadtfläche in viereckige Baublöcke aufteilt. Leichte Erreichbarkeit der Sammelplätze — piazze d'armi — und ungehinderte Verbindung mit der Festungsumwallung sind die allgemeinen Vorbedingungen. Hieraus ergiebt sich ein Strassensystem, das aus geradlinigen, nach der Schnur gezogenen Strassen besteht.

In seinem um das Jahr 1500 geschriebenen Werk „Trattato di architettura civile e militare" giebt Francesco di Giorgio Martini, einer der ersten Begründer der Technik des neuzeitlichen Festungsbaus, ein Stadtschema, dessen Grundfigur durch ein streng regelmässiges Achteck gebildet wird; s. Abbildung 1. Das Strassengerüst besteht aus acht Strahlstrassen, die von dem Aussenbezirk nach der Stadtmitte zusammenlaufen; und aus drei Ringstrassen, die sich konzentrisch um die Stadtmitte legen. Die Einzelheiten zeigen ein trefflich durchdachtes System; die Ringstrassen sind nicht — wie in älteren Entwürfen — mit dem Zirkel geschlagen, sondern in stumpfem Winkel gebrochen, so dass innerhalb der einzelnen Baublöcke gut bebaubare Baustellen, sowie schöne städtebauliche Wirkungen entstehen. Diesen Vor-

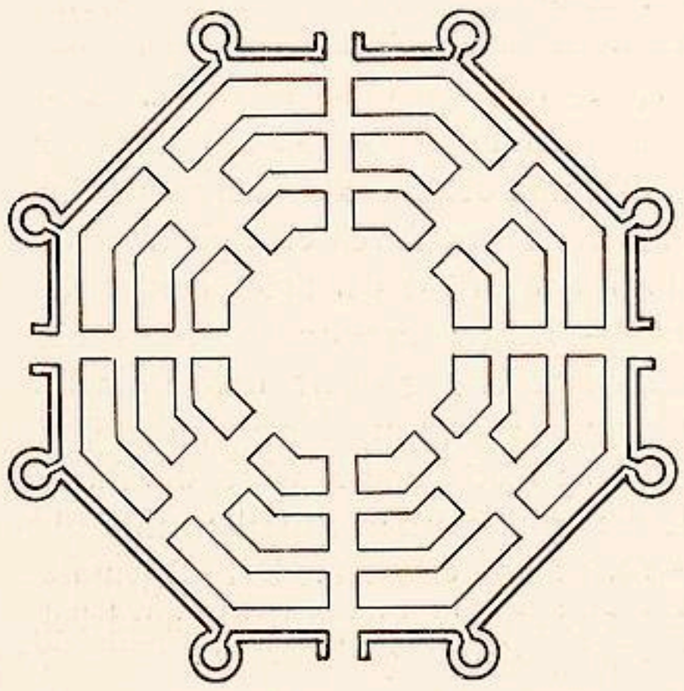


ABB. 1. NORMALFIGUR EINER FESTUNGSSTADT

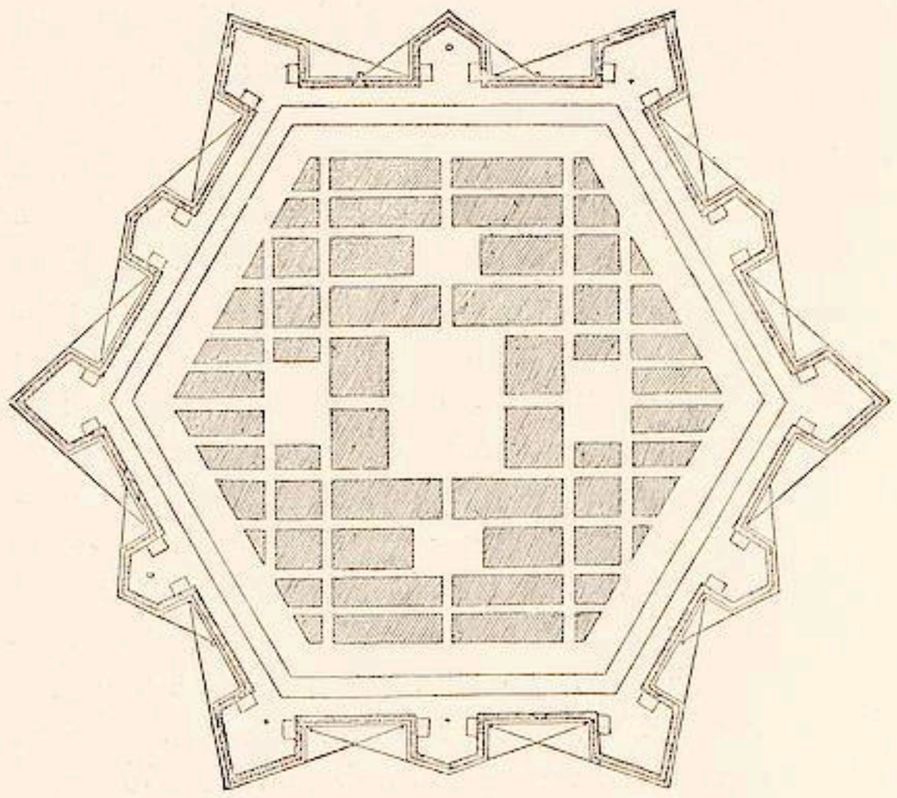
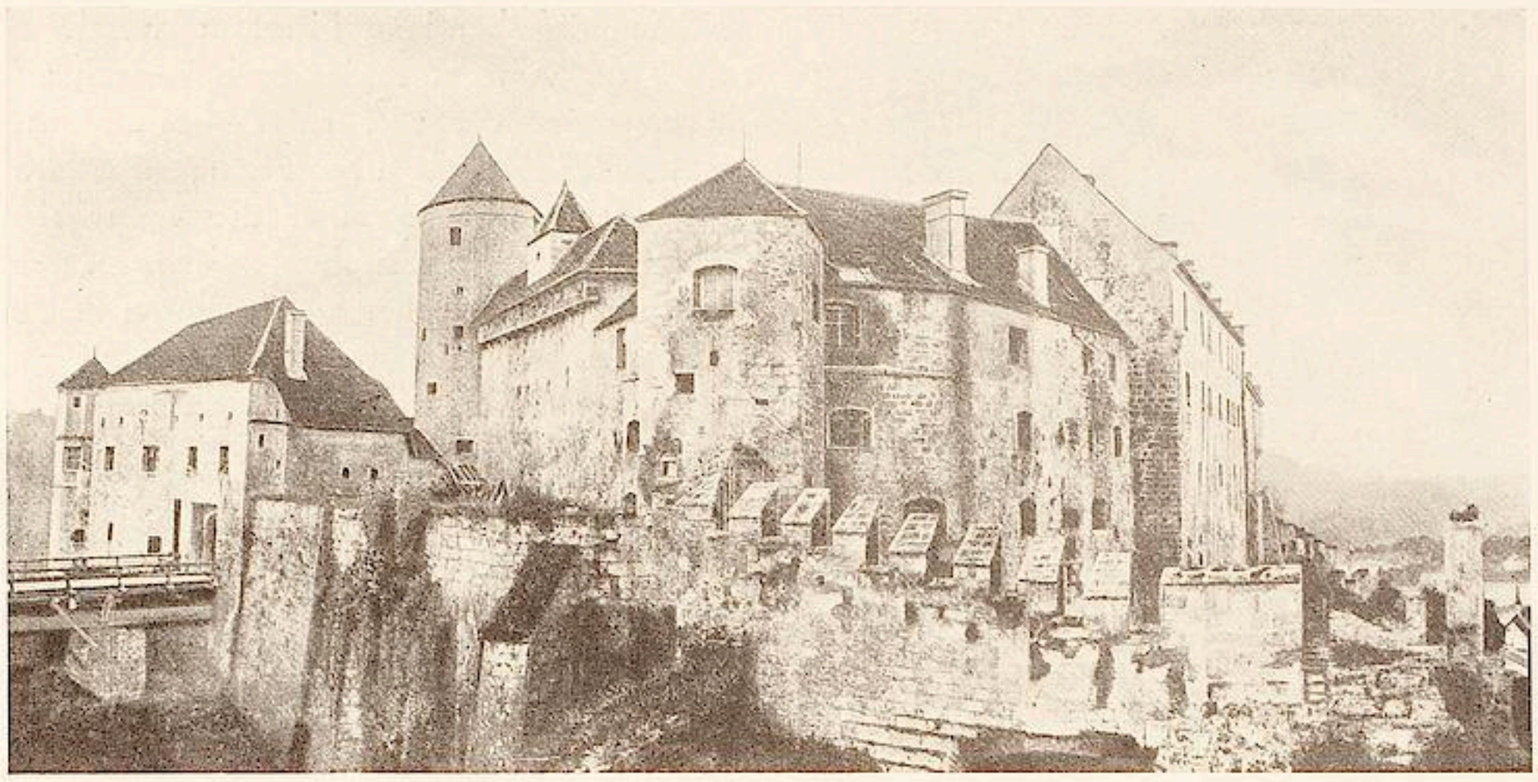


ABB. 2. NORMALPLAN EINER STADT (CATANEO)

zügen hat der Normalplan di Giorgios seinen bedeutenden Einfluss und seine spätere wiederholte Anwendung in der Praxis zu danken.

Verbreiteter noch als das Strahlensystem ist bei den Festungsbauern die zweite Grundform des Schachbretts. Pietro Cataneo giebt in seinem 1554 erschienenen, 1567 neu aufgelegten Werk eine Reihenfolge von Normalplänen für die Anlage von Städten verschiedener Grösse, beginnend mit der kleinen Stadtform und fortschreitend bis zu der Stadt grösseren Umfangs. Durchweg ist der rechteckige Baublock und die rechtwinkelige Schneidung der Strassen angewandt. Die Form der Normalstadt nach Cataneo ist in der Abbildung 2 wiedergegeben. Das Schema, wie es sich nunmehr herausgebildet hat, besteht aus einem Gerüst von Strassen gleichmässiger Breite; die Baublöcke dagegen zeigen eine Reihe sorgfältig durchgeführter Abstufungen, so dass sich Grundstücke von unterschiedlicher Grösse und Tiefe ergeben. Die Mitte der Gesamtstadt wird durch einen freien Platz eingenommen, während in jeder der vier Hauptrichtungen wiederum je ein Platz eingefügt ist — eine Anordnung, die wir als das „Schema der fünf Plätze" bezeichnen können und die überaus häufig wiederkehrt. Was die Gestaltung der Platzwandungen anlangt, so kennt Cataneo keine geschlossen umbauten Plätze. Die wichtigsten Strassenzüge sind derart geführt, dass sie die Platzmitte treffen und durchschneiden; während die übrigen Strassen als Randstrassen angelegt sind.

Bei der Anlegung einer Stadt sind nach Cataneo folgende fünf Gesichtspunkte zu berücksichtigen: Gesundheit, Fruchtbarkeit, Befestigung, Bequemlichkeit, Weiträumigkeit. Land,



BURGHAUSEN (OBERBAYERN). BURG

Umgegend und Klima bedingen Verschiedenheit in der Anlage der Städte. Bezüglich der vielverbreiteten Schriften von Serlio, die insbesondere die Lehre von den fünf Säulenordnungen behandeln, behauptet Verfasser, dass sie erhebliche Irrtümer enthalten.

Die neuen Anschauungen der Festungsbaumeister kamen in dem eigentlichen Kriegsbau und der Stadtbefestigung, den Anforderungen der Zeit entsprechend, seit Beginn des sechzehnten Jahrhunderts allgemein zur Durchführung. Auch auf dem Gebiet des bürgerlichen Städtebaus waren die Auffassungen der systematischen Werke der Festungsbaumeister im einzelnen von bedeutendem Einfluss. Die grossen Normalpläne zu der vollständigen Anlage neuer

BURGHAUSEN. MARKTPLATZ. ITALIENISCHER EINFLUSS;
DIE DÄCHER DER WOHNGEBÄUDE DURCH VORZIEHEN EINER ZWECKLOSEN MAUER VERDECKT, SIEHE DIE GEBÄUDE RECHTS UND LINKS IM VORDERGRUND

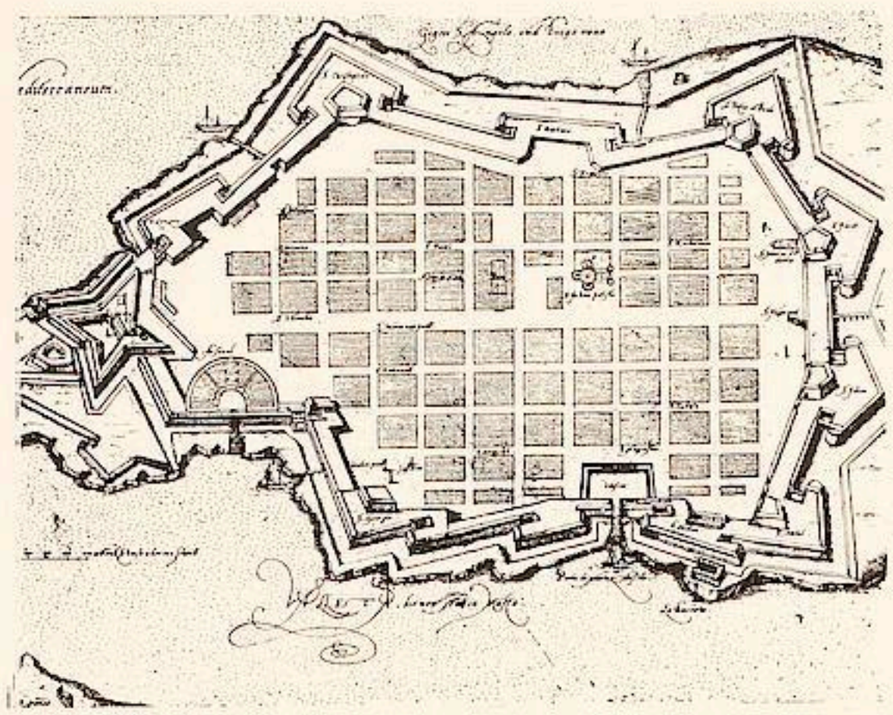


ABB. 3. BEBAUUNGSPLAN VON LA VALLETTE

Städte blieben indes zunächst Entwurf und gelangten erst nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zur Verwirklichung. Die erste Stadt, die völlig aus dem Neuen nach dem Normalplan gebaut wurde, ist die Stadt Neu-Malta, zu der der Grossmeister La Vallette am 28. März 1566 den Grundstein legte und die nach ihm Lavalletta genannt wurde. Nach der glorreichen Abweisung der türkischen Belagerung fasste der Grossmeister den Plan, eine Festung anzulegen, die zur Hauptstadt der Insel und zum Wohnsitz des Konvents und der Ritterschaft bestimmt wurde. Die gesamte Christenheit lieferte für den Aufbau der Stadt Beiträge, unter denen die des Papstes, des Königs von Frankreich und des Königs von Spanien hervorragten. Der König liess nunmehr Festungsbaumeister und andere Bauleute aus Italien kommen, „weil sie die grösste Erfahrung des Bauwesens besassen". Nach ihren Plänen wurde die neue Stadt angelegt; es ist die Normalstadt im Schachbrettsystem mit den schnurgeraden Strassen, wie sie die Festungsbaumeister des sechzehnten Jahrhunderts ausgearbeitet hatten.

Vergleiche Abbildung 3. Der Hauptstrasse, die von dem Castell San Elmo nach dem einzigen landwärts gelegenen Stadttor St. Georg führt, ist eine grössere Breite gegeben, so dass man von dem Castell aus die ganze Stadt bestreichen und das Tor unter Feuer halten kann. Die übrigen Strassen haben gleichmässige Breite. Die Stadt ist in Quartiere verteilt, die den einzelnen Nationen durch Verlosung zugewiesen wurden. Auch den Handwerkern und Gewerbetreibenden wurden bestimmte Bezirke zugeteilt.

Eine neue Festungsstadt wurde ferner im Jahre 1579 an der österreichischen Militärgrenze angelegt und nach ihrem Begründer Erzherzog Karl Karlstadt (Karlovac) genannt. Die Bebauung wurde durch weitgehende Freiheiten für die zum Militärdienst verpflichteten Siedler gefördert. Unter den Grundmauern wurde ein sogenanntes „Bauopfer" von neunhundert Türkenschädeln eingemauert.

Die städtebauliche Literatur wurde nunmehr vollständig von den Italienern beherrscht; sie waren die einzigen, die von 1450—1550 selbständige systematische Werke über Festungsbau und Städtebau schrieben, und auch die vereinzelten Ausführungen bei französischen und englischen Schriftstellern jener Zeit gehen auf italienische Anregungen zurück. Die Schriften der Italiener waren in der Ursprache und in den sich rasch folgenden Übersetzungen in allen Ländern verbreitet; sie bildeten den festen Kanon der Baukunst, aus dem jeder, der mit dem Baufach in Beziehung stand, seine Schulung und sein Urteil entnahm. Meisterlich wussten die Italiener die Wirkung der literarischen Bethätigung auszunutzen; die gelehrigen Schüler Albertis verstanden es trefflich, sich den grossen Auftraggebern als die ersten Künstler und die unentbehrlichen Fachkenner darzustellen. Schulmässige Geschlossenheit, trotz persönlicher Befehdung unter den Autoren im einzelnen, kennzeichnet die Schriften der Italiener. Die eingeborene Kraft des Systematisierens — man denke an das System des römischen Rechts und an das System der Kirche — prägte auch den Städtebau in feste Satzungen. Nur die italienische Lehre war rechte Kunst; und nur ihre strenge Befolgung gab das Anrecht auf Beifall.

Erst im Jahre 1589 erstand den Italienern ein ebenbürtiger literarischer Gegner in dem Deutschen Daniel Speckle, dem Festungsbaumeister von Strassburg und einem der angesehensten Vertreter seines

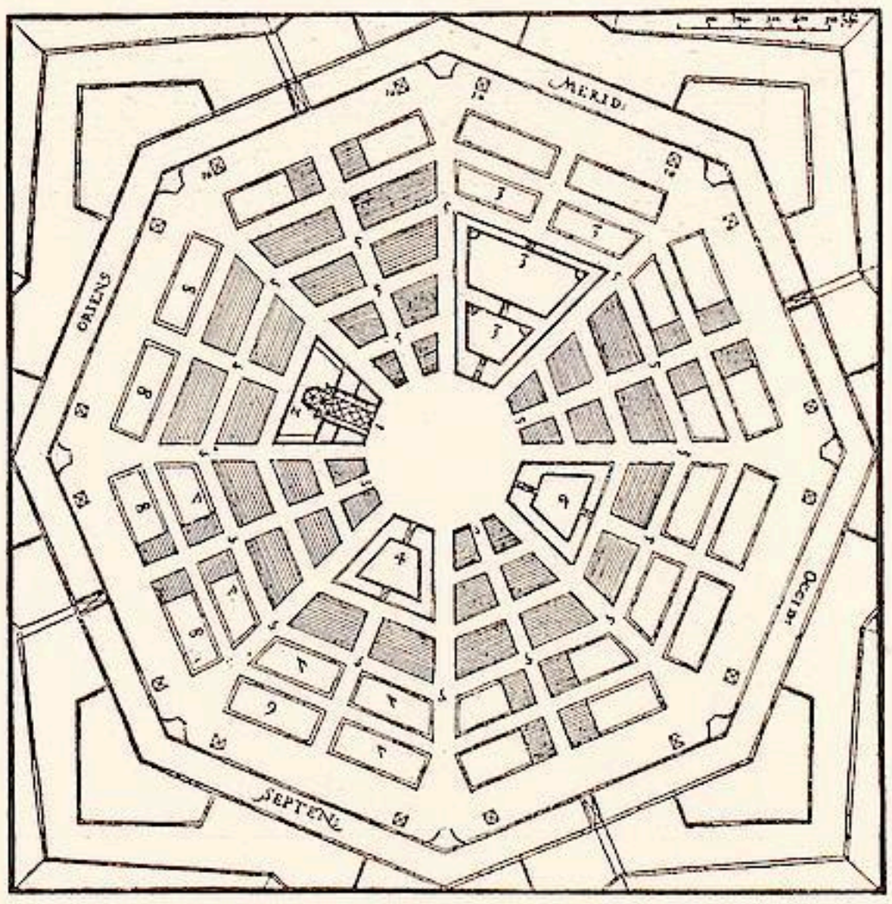


ABB. 4. STADTPLAN. STRAHLENSYSTEM (SPECKLE)

Fachgebietes. Mit echt alemannischer Urwüchsigkeit wendet sich Speckle gegen die Anmassung der Welschen, die das Alleinrecht in der Kunst beanspruchen und behaupten, dass alle neue Erkenntnis von ihnen herstamme. Speckle widerlegt diese Ansprüche im einzelnen. „Die neue Baukunst“, heisst es in seiner Beweisführung, „nimmt ihren Ursprung von der Technik des Feuergeschützes. Darf man fragen, wer wohl das Pulver erfunden hat? War es ein Italiener oder nicht etwa ein deutscher Mönch? Die geschäftstüchtigen Italiener verschaffen sich ihre Aufträge vermittelst ihrer Druckschriften, in denen sie sich aller Welt als die grossen Meister aufreden. Wem verdanken sie wohl dieses unentbehrliche Betriebsmittel? Hat etwa ein Welscher den Buchdruck erfunden, oder nicht doch der Deutsche Guttenberg? Und wie steht es mit den andern Künsten, das Presswerk zu Münzen, (so in Italia gebraucht wird,) die gewaltigen Brechschrauben, damit man Türme und Mauern einwirft, und die subtilen Künste, das klein Uhrmachen, Kupferstechen, Giesswerk? Das alles, was sie in Italien von solchen Künsten haben und gebrauchen, kommt von uns Deutschen her. Was aber die Gebrechen anlangt, so ist der Trunk, das grosse Laster der Deutschen, doch lange nicht so schlimm, wie die sodomitischen Sünden der Italiener.“

An die Ausbildung des Baumeisters stellt Speckle hohe Anforderungen; er muss kundig sein der Geometrie, Optik und Materialkunde, der Kriegsrüstung und des Geschützgebrauchs; auch vertraut sein mit der Lehre von der Landesbeschaffenheit, damit er wisse, wie ein Ort anzulegen. — In seinem Trésor de livres rares et précièux bemerkt J. G. Th. Graesse über Speckles Werk: C'est sûr que le système du célèbre Vauban, par un honteux plagiat, est tiré de cet ouvrage-là.

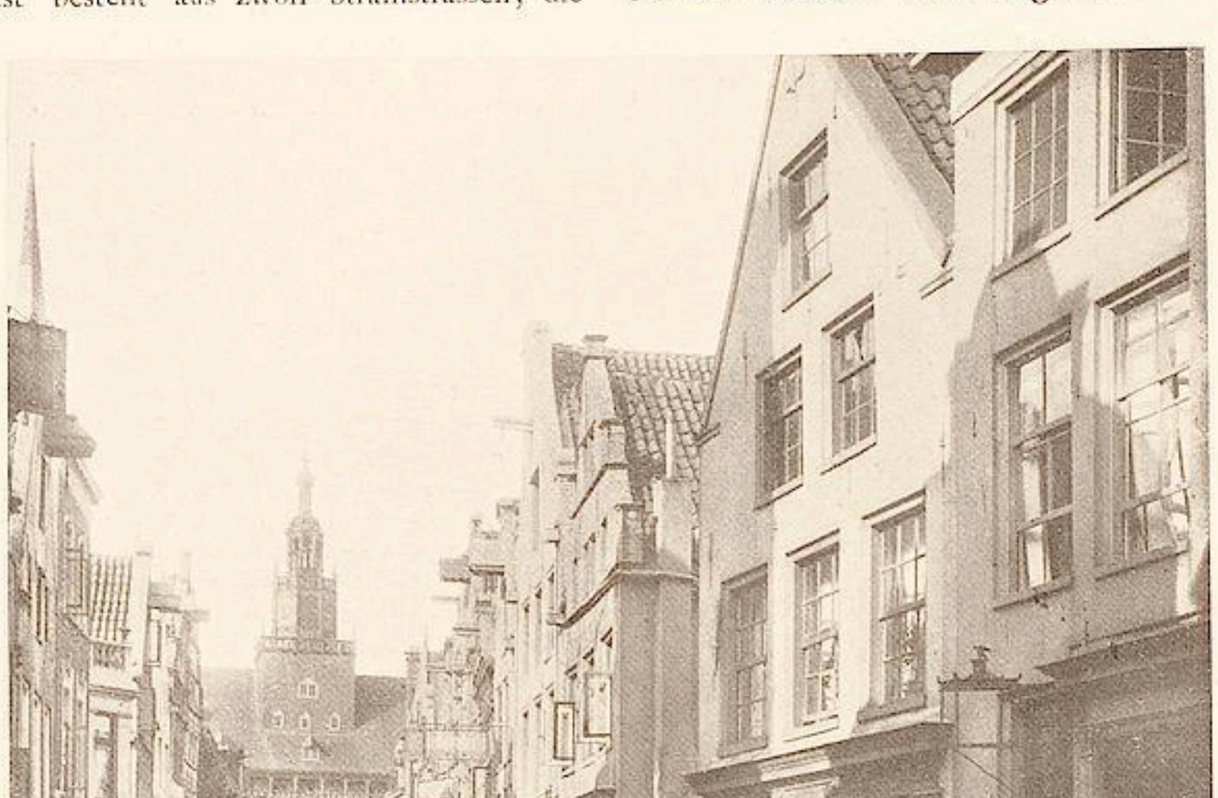
LÜNEBURG. WOHNUNGEN FÜR STÄDTISCHE BEAMTE (REITENDE DIENERSTRASSE)

Dem Festungsbauer obliegt es, die Gesamtinteressen der bürgerlichen Bevölkerung im Städtebau zu berücksichtigen; denn „obschon solchs den äusseren Bau der Festung nicht angeht, so kann doch solcher nicht erhalten werden ohne gut Regiment, Bürgerliche Wohnung und erhaltung derselbigen“. Die Stadt, die der Festungsbauer anlegt, muss der

Gesamtheit der Einwohner dienen und der Beförderung des bürgerlichen Erwerbs die richtigen Bedingungen bieten. Der Normalplan einer Stadt, den Speckle aufstellt, zeigt als Grundfigur das Achteck und als Grundform des Strassennetzes das Strahlensystem; siehe Abbildung 4.

Das Strassengerüst besteht aus zwölf Strahlstrassen, die unmittelbar von der breiten Wallstrasse ausgehen. Die auf die acht Bollwerke zuführenden Strassen sind bis zur Stadtmitte durchgeführt, während die übrigen vier Strassen sich an den öffentlichen Gebäuden der zweiten bezw. dritten Ringstrasse totlaufen. Für die Soldatenwohnungen sind die äusseren, dem Wall zunächst gelegenen Baublöcke bestimmt.

Das Strahlensystem gelangte in einer bemerkenswerten Fortbildung zur Anwendung in der im Jahre 1593 durch die Venezianer angelegten Festungsstadt Palma Nova. Der Einfluss des Entwurfs von di Giorgio ist deutlich erkennbar; die Weiterentwickelung liegt in einer dreifachen Richtung: 1. grundlegende Bedeutung der „Zahl" für die gesamte Stadtplanung; 2. strenge Durchführung der Symmetrie und der Einheitlichkeit in der Anlage der Baublöcke und der Plätze; 3. Betonung städtebaulicher Wirkungen, deren Herausarbeitung



EMDEN. KLEINE BRÜCKSTRASSE
IM HINTERGRUND DAS RATHAUS

wir heute gern dem Barock zuschreiben; siehe Abbildung 5.

Auf die Bedeutung der Zahl wurde der Architekt bereits durch Alberti eindringlich hingewiesen, und zwar in einer doppelten Beziehung. Zunächst bildet das Zahlenverhältnis der Bauteile die Grundlage der architektonischen Wirkung. Die Vorbilder der Alten sind genau zu messen und die ermittelte

Zahl giebt den streng zu befolgenden Kanon ab. Das schönheitliche Ebenmass in der Architektur ist durch die übereinstimmende Beziehung der Massstäbe bedingt. Neben dieser Berücksichtigung der Zahlenverhältnisse wird indes dem Architekten die absolute Bedeutung der Zahl, das heisst die Zahlensymbolik

LÜBECK. WOHNGANG

erklärt. Jeder Zahl wohnt eine symbolische Bedeutung inne. Mit der Dreizahl verknüpfen sich alte geheiligte Anschauungen; die Zahlen 5, 7, 9 und 10 bringen ebenfalls bestimmte Vorstellungen zum Ausdruck.

Zahlenverhältnis und Zahlensymbolik fanden bei den Städtebauern leicht Eingang; waren sie doch ein Mittel, um in die Stadtplanungen harmonische Wirkungen und einen bedeutungsvollen Sinn einzuarbeiten.* Als Grundzahl für die Planung von Palma Nova wurde, zu Ehren der neun venezianischen Adelsgeschlechter, die Zahl IX gewählt und mit ihren Teilungen und Verdoppelungen zur Plangestaltung verwendet.

Beachtenswert sind die städtebaulichen Wirkungen in der Gestaltung der Strassen und Plätze, bei denen man offenbar bestimmte Eindrücke und eine gewisse Variation erzielen wollte. Der Marktplatz in der Stadtmitte ist geschlossen umbaut. Die sechs Seitenplätze des Mittelrings dagegen sind zwar von Gebäuden eingefasst; aber die Platzwandungen sind nicht vollständig geschlossen, sondern an einzelnen Ecken finden wir Platzerweiterungen und Höfe angegliedert. Die Monumentalgebäude

* Vergleiche über die praktische Anwendung „Städtebau in Holland" Seite 74 f.

sind auf die sechs Plätze des Mittelrings verteilt und haben paarweise, das heisst an je zwei sich gegenüberliegenden Plätzen, symmetrische Stellung. Diese sechs Seitenplätze sind ferner nicht an den durchlaufenden Strassenzügen angelegt, sondern vom Verkehr abgerückt, und werden nur von toten Strassen berührt.

Die perspektivische Wirkung ist vielfach angewendet. Hervorzuheben ist der (neuerdings wieder beliebte) Effekt der Staffelung der Strasse vermittelst der Einbuchtung der an dem äussersten Ring gelegenen Gebäudereihen. Die durch die Innenplätze geführten sechs Strassen setzen ohne jeden Übergang bei der äussersten Ringstrasse ein; hier bot die Einfügung des Platzes genügende Abwechselung für die Strassenführung; die übrigen zwölf Strassen dagegen beginnen mit einer Staffelung oder Einrückung der Strassenwand.

Eine grosse Anzahl der Baustellen, namentlich die Eckbaustelle an den zahlreichen Vereinigungen der Strahl- und der Ringstrassen, ist schief geschnitten. Der Vorschlag von di Giorgio (Abb. 1) vermeidet diesen Fehler, indem er die Hausreihen selber in stumpfem Winkel bricht, so dass nur eine unter den Baustellen unregelmässigen Schnitt hat. Die Berücksichtigung einzelner Bevölkerungsklassen ist aus der Grundstückseinteilung des Plans Abbildung 5 in gewissem Umfang ersichtlich; eine Reihe von Baublöcken ist mit reichlichen Innengärten ausgestattet; bei einer Anzahl von Baublöcken dagegen ist die Gartenfläche schmäler gehalten, während bei anderen schliesslich nur eine kleine Hoffläche vorhanden ist. Es hat also hier bereits — wie wir dies später im einzelnen nachweisen können — eine Einteilung der Baustellen und Grundstücke nach drei Grössenklassen stattgefunden. Der Unterkunft der Soldaten dürften in üblicher Weise die zunächst dem Festungswall belegenen Häuserreihen gedient haben.

Die städtebaulichen Wirkungen des Strahlensystems treten nicht minder bedeutsam hervor, wenn die Normalfigur halbiert wird, eine Anordnung, die sowohl für die völlige Neuanlage einer Stadt, wie auch für die Angliederung einer Stadterweiterung erhebliche Vorteile bietet. Der seit dem sechzehnten Jahrhundert in den neuen Anschauungen vorschreitende Städtebau in den Niederlanden bringt das Strahlensystem zur Anwendung bei der um das Jahr 1600 erfolgten Neuanlegung der Stadt und Festung Coevorden, deren Grundplan aus der Halbierung der von di Giorgio aufgestellten Normalfigur besteht. Zu grösster Wirkung aber gelangte das System der Strahlstrasse und der stumpfwinkelig gebrochenen Ringstrasse in der kurz nach 1600 begonnenen Stadterweiterung von Amsterdam, einem der herrlichsten Werke der Städtebaukunst. Der Grundplan des dreifachen Grachtenrings ist nichts anderes als die Halbierung der obigen Abbildung 1. Die Wirkung der vielbewunderten „Buchten“ beruht auf der von di Giorgio angegebenen Brechung der Baublockfiguren. Die Amsterdamer Stadtanlage empfängt indes durch Anwendung niederländischer Einrichtungen und Bauformen einen durchaus selbständigen nationalen Charakter.

(Schluss folgt.)

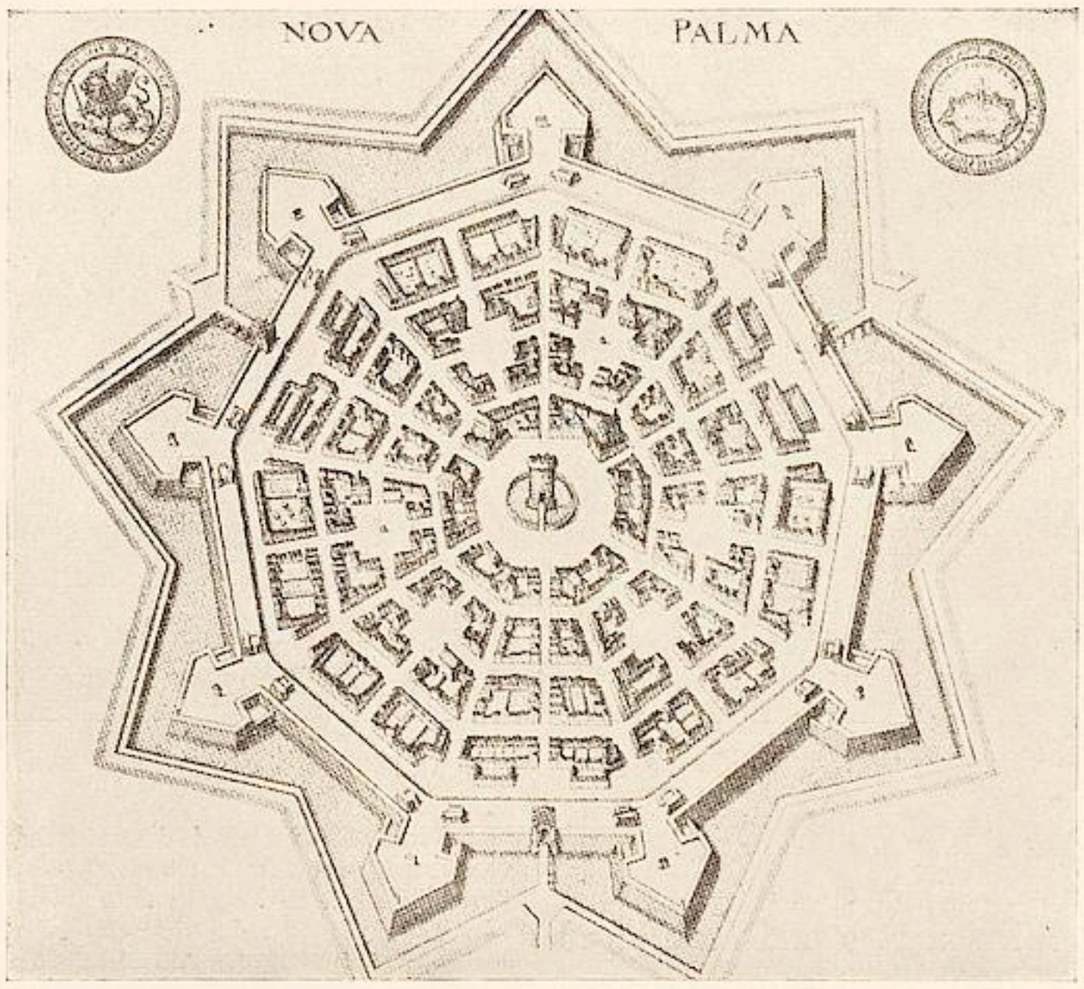


ABB. 5. BEBAUUNGSPLAN PALMA NOVA

PHILIPP OTTO RUNGE

IM SPIEGEL UNSERER ZEIT

VON

GUSTAV PAULI

Runge steht genau an der Grenze zweier Zeitalter europäischer Kultur. Hinter ihm lag das Rokoko, das heisst das Reich eines bei aller Leichtigkeit des Auftretens ungemein starken und folgerichtigen Formwillens. Runge war Zeuge seiner Zersetzung, da an die Stelle der verführerisch übermütigen Genien der Blütezeit die ernsthafteren Geister der Spätzeit eingezogen waren, die ein wenig Griechentum, Bürgertum und sentimentale Naturschwärmerei miteinander zu verbinden wussten. Repräsentanten dieser Zeit waren Runges Kopenhagener Lehrer. Allerdings konnte er von ihnen die Wohlthaten eines immer noch festgefügten Stils empfangen und ein solides Handwerk erlernen. Allein das Bewusstsein, dass diese Kunstwelt alt und überlebt sei, scheint schon in Kopenhagen in ihm gedämmert zu haben, um sich dann in Dresden rasch völlig zu klären. Und zwar muss es betont

PHILIPP OTTO RUNGE, ORNAMENTALE UMRAHMUNG

werden, dass dieser Jüngling den ungeheuren Umschwung, der sich hier vollzog, anders erlebt und ahnend durchschaut hat als die allermeisten seiner Kunstgenossen. Der höchst programmatische Carstens zum Beispiel gehört, des tönenden Lobes seiner Bewunderer ungeachtet, viel mehr der absterbenden alten als der neuen Zeit an. Nur den Dichter Novalis möchte man dem Ernste und der Einsicht Runges vergleichen.

Erstaunlich ist der naive Radikalismus, in dem sich sein Unwille gegen die abgelebten Schulregeln entlädt. Nicht genug damit, dass er sich gegen Winckelmanns und Goethes Kunstlehren wendet und von Studienreisen nach Italien oder nach Paris nichts wissen will;* er behauptet rund heraus, dass es „für die Kunst ein grosses Glück wäre, wenn alle vorhandenen Kunstwerke mit einem Male vernichtet würden, und die Kunst wieder von vorne anfangen müsste." Ein Aufschrei der Empörung, der den guten Quistorp in Greifswald, an den er gerichtet war, begreiflicherweise einigermassen aus der Fassung brachte!** An die Stelle der Akademie will Runge den alten Werkstattunterricht mit seinen Wohlthaten einer intimen persönlichen Unterweisung an der Hand bestimmter Aufgaben setzen; und fühlt sich Mannes genug, selber eine solche Werkstatt zu leiten. — Es ist leichter, seine Vermessenheit zu belächeln als seinem Weitblick gerecht zu werden.

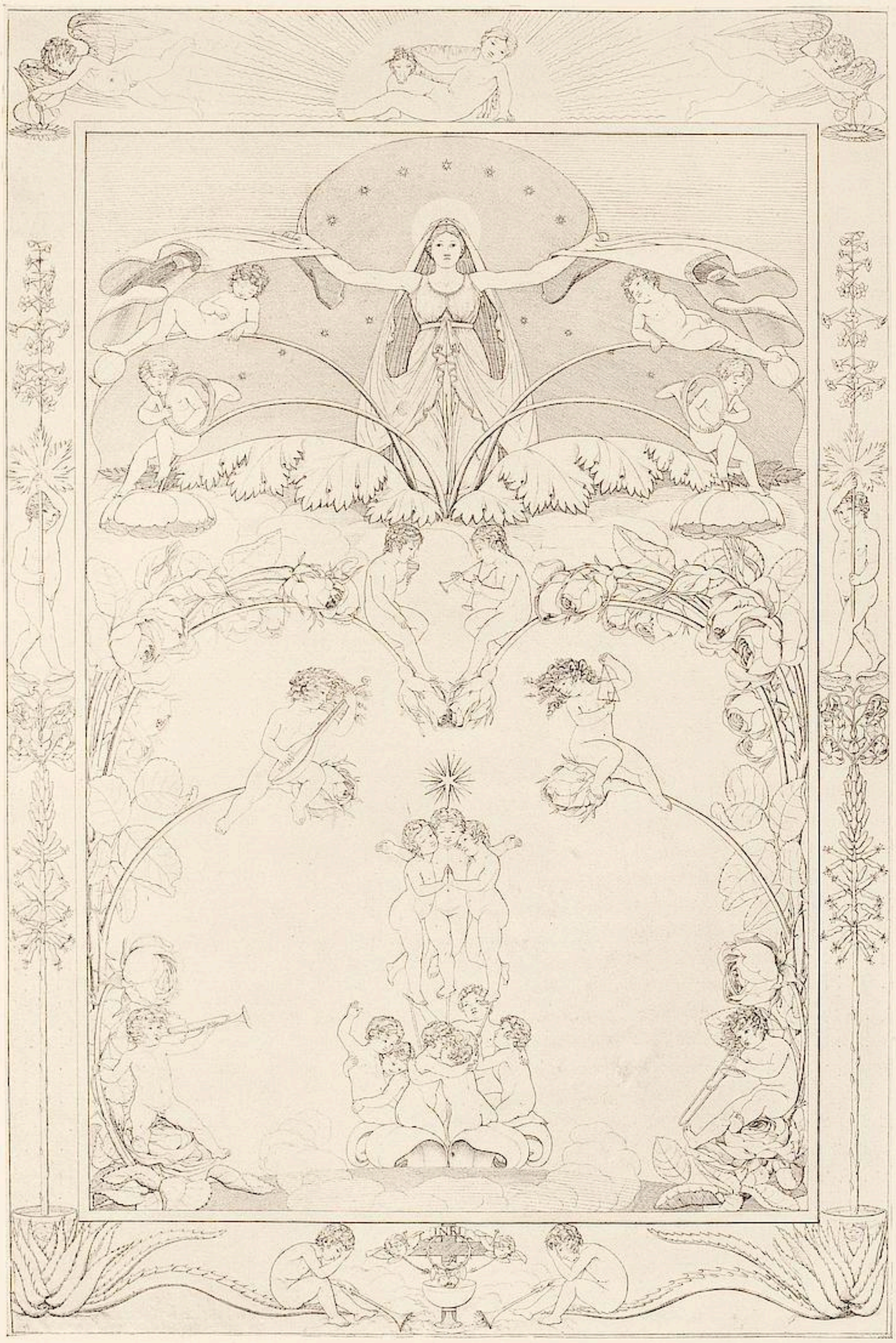
Was Runge in diesen Fragen von seinen berühmteren Zeitgenossen unterschied, war die Tiefe, in der er das Problem erfasste. Dass das neue Jahrhundert der Welt auch eine neue Kunst bescheren müsse, wussten alle. Auch redeten sie nicht ohne Pathos von dem neuen Geiste dieser Kunst; sobald aber die gelehrten und scharfsinnigen Männer den Weg bezeichnen sollten, auf dem sich der neue Geist nun auszuwirken habe, da wussten sie ihm als Marken nur die Vorbilder alter historischer Formen zu bezeichnen, wiesen also rückwärts statt vorwärts. Als ob zu diesen vorweg geprägten Formen sich nachträglich der Geist schon von selber finden werde, um alles recht zu machen — während es doch der Geist war, der sich auch hier seinen Körper erst bauen musste — in der langen tastenden Arbeit eines Jahrhunderts.

Die einen, denen Winckelmann voranleuchtete, sahen das Heil in der Antike, die anderen, deren beredtester Wortführer Friedrich Schlegel war, suchten es bei den alten Meistern des späten Mittelalters, den Deutschen oder den Italienern, die man für einfältig und gewissermassen treuherzig hielt, weil sie der lieblichen sinnenfrohen Erfüllung eines Raffael vorausgegangen waren. Und wieder andere — Künstler, die weniger Worte machten — liessen sich auf dem breiten Boden des Naturalismus nieder, indem sie dabei verstohlen nach etlichen Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts hinüberlugten, die ihnen ein behagliches Verweilen bei allem Gegenständlichen so vortrefflich vorgemacht hatten. Und sie alle, ob sie nun mit oder ohne Geist, mit Worten oder mit Thaten ihre Theorien verfochten, blieben an den Äusserlichkeiten hängen. Ihnen gegenüber bewährte sich Runge als der bessere Prophet, indem er sich gegen die Form zunächst indifferent verhielt und dafür allen Nachdruck auf die Erneuerung der Gesinnung, das heisst des deutschen Menschentums in seiner Geistigkeit legte. Dabei leitete ihn nicht ein ausgebreitetes Wissen — denn er hatte nicht viel gesehen —, sondern die Gabe eines ahnungsvollen Fernblickes, die ihm vielleicht aus den Erlebnissen einer kränklichen und reizbar bewegten Kindheit erwachsen war. Und in eben dieser Kindhaftigkeit und Triebhaftigkeit seines Denkens und Forderns lag seine Stärke, denn es war sein Geblüt, was aus ihm redete. Seine Gründe und seine Absichten lagen in seiner Rasse, seinem alten unvermischten pommerschen Bauernstamm und waren eben deswegen nicht diskutabel. Ohne es zu ahnen, sprach er im Namen seines Volkes und indem er sich selber zu neuer Thätigkeit aufrief, erweckte er uralte schlummernde Geister deutscher Kunst. Es ist daher nicht richtig, wenn man vermeint, Runges neues Bestreben aus den Gesprächen mit Tieck oder aus der Lektüre Jakob Böhmes völlig erklären zu können. Wohl durchzitterten die Gedanken dieser Männer damals die Luft und wurden von Tausenden von Malern vernommen, die sie in diesem oder jenem Sinne verwerteten. Wenn sie nun aber in Runge anders, tiefer wirkten, so vermochten sie es nur, weil sie in ihm verwandten Kräften begegneten, die der Entbindung harrten. Es gilt hier, dass einer nur lernt, was er schon weiss. Die Romantiker und Jakob Böhme bekehrten ihn nicht; vielmehr fand er sich zu ihnen, weil er romantisch und „böhmisch" geartet war.

Hier führt uns nun der Gang unserer Betrachtung auf die Frage, was denn eigentlich romantisch

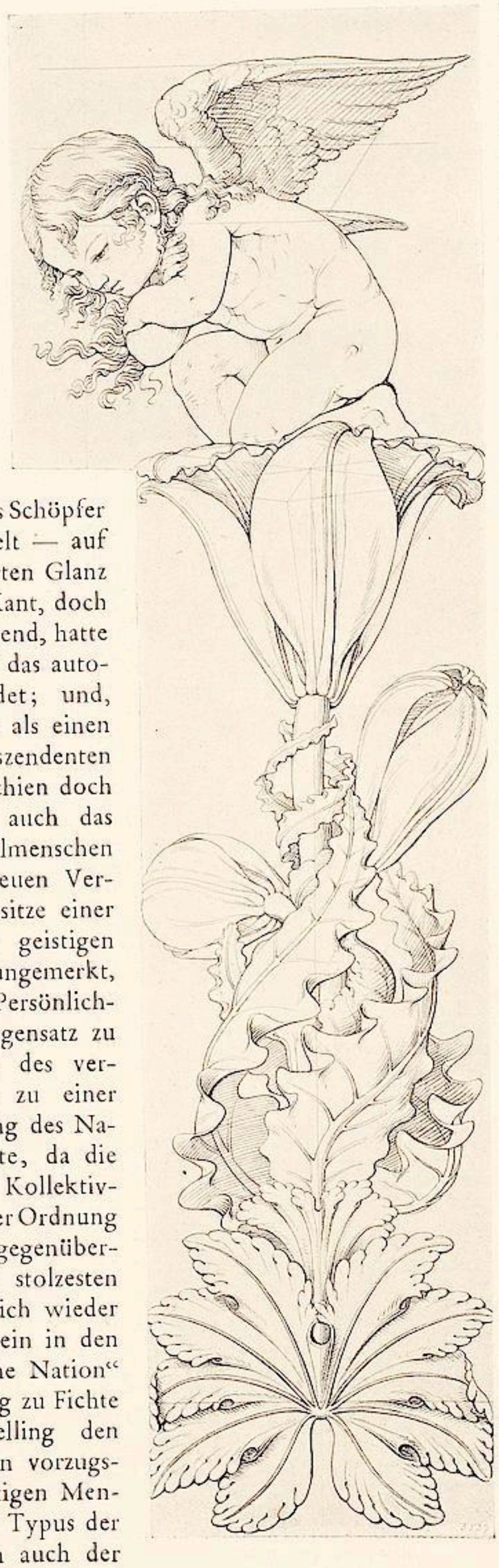
* An seine Braut. Hinterl. Schr. II, 179. — An Daniel (28. Dez. 1802) ebenda II, 189.

** Ebenda II, 235. — Runge scheint sich gesprächsweise so geäussert zu haben, — dass er es nicht ganz so schlimm gemeint habe, bedarf kaum einer Erklärung.



PH. O. RUNGE, DER ABEND. ERSTE FASSUNG. ZEICHNUNG. 1803
HAMBURG, KUNSTHALLE

sei, das heisst, was wir als den wesentlichen Charakterzug dieser in vielen Farben spielenden, anscheinend widerspruchsvollen und doch als einheitlich empfundenen geistigen Bewegung hervorheben sollen?



Irren wir nicht, so scheint uns das Wesen der Romantik auf einem neuen Begriff der Persönlichkeit zu beruhen, des erkennenden und handelnden Menschen, der als Schöpfer einer Welt — seiner Welt — auf einmal in einem unerhörten Glanz erstrahlte. Gestützt auf Kant, doch kühn über ihn hinausweisend, hatte Fichte sein Weltbild auf das autonome Subjekt gegründet; und, wenn er gleich sein Ich als einen universalen und transzendenten Begriff verstand, so erschien doch im weiteren Verfolge auch das empirische Ich des Einzelmenschen in der Würde einer neuen Verantwortung und im Besitze einer früher kaum geahnten geistigen Macht. Nebenbei sei es angemerkt, wie diese Betonung der Persönlichkeit folgerichtig im Gegensatz zu der Weltbürgerlichkeit des verflossenen Jahrhunderts zu einer Vertiefung und Belebung des Nationalbewusstseins führte, da die Völker gleichsam als Kollektivpersönlichkeiten höchster Ordnung aufgefasst und einander gegenübergestellt wurden. Den stolzesten Ausdruck hat bekanntlich wieder Fichte diesem Bewusstsein in den „Reden an die deutsche Nation" gegeben. Als Ergänzung zu Fichte bezeichnete nun Schelling den Künstler, das heisst den vorzugsweise schöpfungsmächtigen Menschen als den höchsten Typus der Persönlichkeit, zu dem auch der Philosoph hinaufzublicken habe. In der Bethätigung einer solchen Gesinnung legte Heinrich Steffens sein genial kühnes Buch über die innere Entwicklungsgeschichte der Erde am Schlusse seiner Widmung an Goethe als ein Weihegeschenk „im delphischen Tempel der höheren Poesie" nieder. Der Gedanke an Goethe stellte sich unvermeidlich ein, so sehr er selber auch dem romantischen Andringen widerstreben mochte, da er wie kein anderer jener Auffassung entsprach, die im Künstler nicht nur den Gestalter, sondern auch den Weisen feierte, dessen ahnungsvoller Intuition sich eine höchste Erkenntnis aufthat, die dem Forschen der reinen Gelehrten verborgen blieb.

Die Voraussetzung für eine solche Anschauung lag in der Überzeugung von der Wesenseinheit des Menschen mit der Natur. Hiermit wurde neben der Vernunft das Gefühl gleichsam als eine neue Quelle der Erkenntnis erschlossen, da ein inneres Erleben und Miterleben das äusserliche Beobachten, Ermessen und Errechnen ergänzte. Auf diesem Wege begegnete man nun den Mystikern, zumal Jakob Böhme, der in solchem Sinne sich lange zuvor sein Weltbild auferbaut hatte — ein Weltbild von besonderer Art, das neben einer gar künstlichen zahlenmässigen Systematik viel bunte und erfrischende Bilder und Farben aus der Natur enthielt. Eben die Anschaulichkeit der Rede eines Böhme musste ihn einem Maler wie Runge nahe bringen, der sonst, eigenem Geständnis zufolge, in die abstrakten Gedankengänge der Philosophen seiner Zeit nicht einzugehen vermochte.

Es leuchtet nun ohne weiteres ein, dass diese mystisch romantische Auffassung von der hohen Würde des Künstlerberufes die Aufgaben

der Kunst unermesslich erweitern musste. Für das Vorhaben des Künstlers schienen auf einmal alle Schranken zu fallen; da war kein Ideal so hoch und keine Weisheit so tief, dass er nicht meinen konnte, sie mit seinen Mitteln bildlich zu gestalten. Und gleichzeitig sanken auch die Scheidewände zwischen den einzelnen Kunstgebieten; man fasste die Kunst als ein Ganzes und spielte mit dem Gedanken des Gesamtkunstwerkes, in dem sich die Mittel der Poesie, der Musik, der Bildnerei zu höchsten Wirkungen verschlingen sollten. Welche Rolle die synästhetischen Gefühle bei den Frühromantikern, zumal bei Tieck spielen, ist des öfteren erörtert worden. Auch hierin war ihnen Runge gleichgesinnt, dessen „Tageszeiten" wohl gerade als die „malerische phantastisch-musikalische Dichtung", wie Runge sie selber bezeichnete, ihre Herzen gewannen und auf die höchste Erwartung stimmten.

Wir wissen es, wie auch der Verlauf dieser Arbeit symbolische Bedeutung für das gesamte Bestreben der Frühromantik erhielt. Das grenzenlose Vorhaben gelangte nicht zum Ziele, musste in einem Stückwerk stecken bleiben, auch wenn das Schicksal dem früh Zusammengebrochenen alles gewährt hätte, was es ihm versagte — physische Kraft, langes Leben, Reichtum. Und ähnlich erging es Runges Geistesverwandten. Sie starben früh oder sahen, wie Tieck und Brentano und Schelling, den hochgemuten Feuergeist in

PH. O. RUNGE, ZWEI ENTWÜRFE ZUM RAHMEN DES „MORGENS". ZWEITE FASSUNG. 1805—1806
HAMBURG, KUNSTHALLE

sich ersterben. Sie waren Jünglinge, die es nicht vermochten, sich zu Männern zu wandeln; und neben ihnen machten sich gar bald wieder die Bedächtigen und Verständigen breit, denen nun einmal die Erde gehört. Und doch! Welchen Glanz gewährt der Anblick der deutschen Frühromantik in ihrer Gesamtheit! Vergessen wir es doch nicht, dass dieser Glanz eine Zeit lang ganz Europa überstrahlte, dass Frankreich, England, Skandinavien und Italien in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einen Anhauch des deutschen romantischen Geistes verspürten. Und seien wir auch dessen eingedenk, dass es seither keine Kunst und keine Wissenschaft in Deutschland gegeben hat, der nicht die frühe Romantik in irgendeinem Sinne vorgearbeitet und vorgedacht hat. Für uns Gegenwärtige war damals die Zeit der Jugend und der Aussaat.

Wenn wir uns jetzt den einzelnen Zügen von Runges künstlerischem Charakter zuwenden, so liegt es nahe, zunächst sein Verhältnis zur Natur zu betrachten; denn hier handelt es sich überall um das Einfachste — um das Verhältnis des Künstlers zu seinem Rohstoff. Schon hieraus ergeben sich wichtige Schlüsse für die weitere Beurteilung. Dass nun in unserem Falle besondere Schwierigkeiten vorliegen, beweist schon die sehr verschiedene Beurteilung, die Runge hier erfahren hat. Die einen, die ihn als Vorläufer der Impressionisten hinstellen wollten,

PH. O. RUNGE, AMARILLIS STUDIE
HAMBURG, KUNSTHALLE

feierten ihn wegen seines im Vergleiche zur vorhergehenden Zeit frischeren Naturgefühls, also gewissermassen als Naturalisten und konnten diese Auffassung mit manchen Einzelheiten aus seinen Gemälden oder aus seinen Blumenausschnitten begründen. Andrerseits ist es behauptet worden, er habe die äussere Natur überhaupt nicht studiert. „Er sah sie nicht", sagt Krebs rund heraus,* und hätte auch hierfür Belege anführen können. Nun wäre es wenig gewonnen, wenn wir mit billigem Witze bemerken wollten, die Wahrheit läge inmitten der Widerstreitenden. Darauf hat Goethe mit einem so feinen wie weisen Worte vorweg erwidert: nicht die Wahrheit, sondern das Problem liegt in der Mitte.

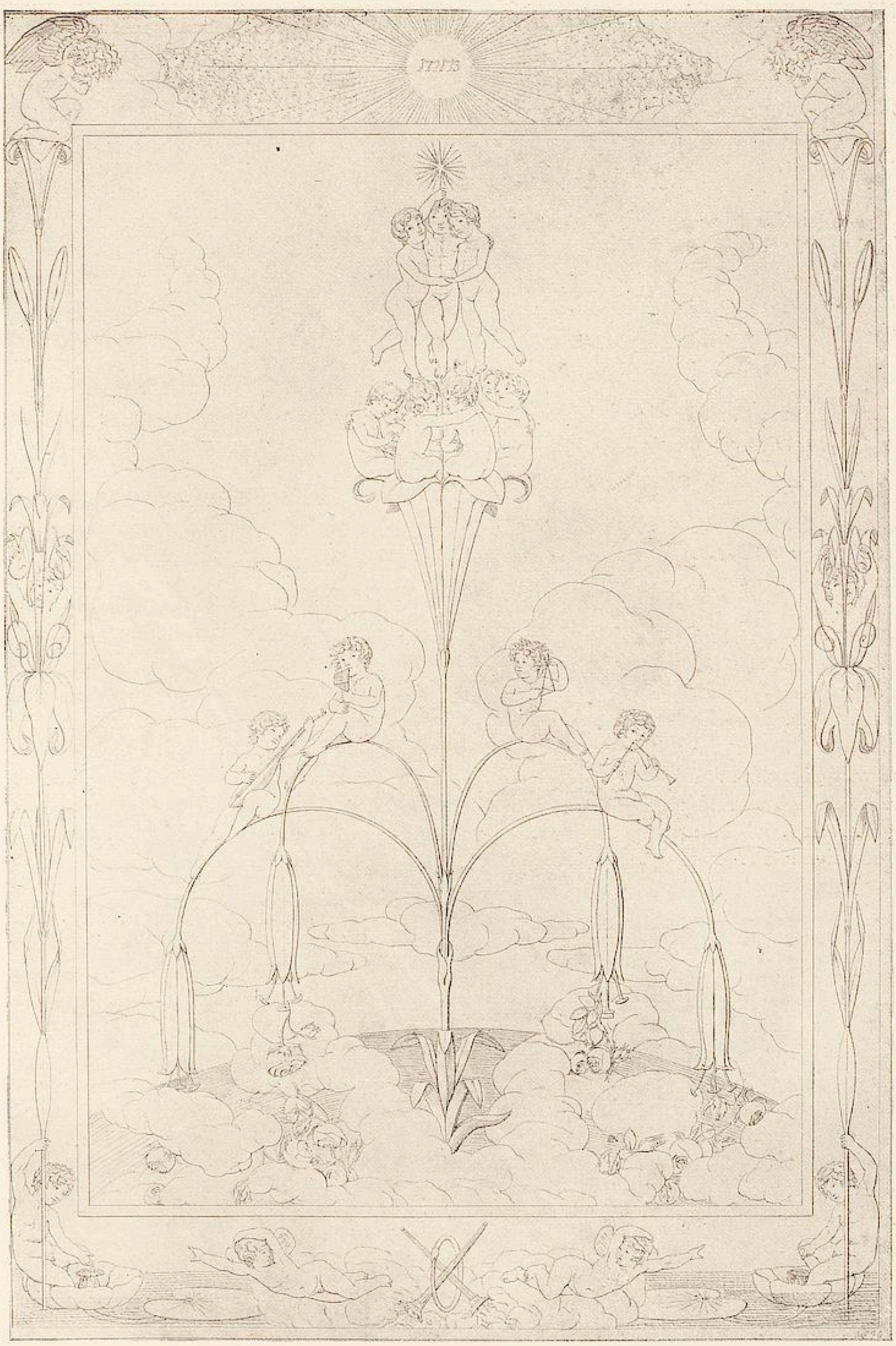
* Siehe Krebs, Rungs Entwicklung unter dem Einfluss L. Tiecks. Heidelberg 1909.

Es ist richtig, dass in Runges Künstlertum keimhaft ein Element beschlossen war, das sich später im Naturalismus und Impressionismus des neunzehnten Jahrhunderts entfaltete. Es giebt einige wenige Studien von ihm, in denen die Natur so lebendig, so unmittelbar und geistvoll interpretiert ist, zum Beispiel die Amaryllis oder das Antlitz seiner Mutter in der Hamburger Kunsthalle, dass sie mit Ehren in einer Reihe von modernen Impressionistenarbeiten bestehen könnten. Sein Selbstbildnis erinnert an Géricault und gewisse Lichtwirkungen in seinen grossen Hamburger Gemälden — das Spiel der Sonnenstrahlen auf dem Gruppenbild der Hülsenbeckschen Kinder, die Morgendämmerung auf dem Fragment des auf der Wiese ruhenden Säuglings — finden ihresgleichen nicht in der deutschen Malerei ihrer Zeit und lassen Vorzüge ahnen, die erst um reichlich zwei Menschenalter später allmählich zum Gemeingut der malenden Jugend wurden. Der Beispiele sind nicht viele, aber sie genügen, um es zu erweisen, dass Runge die Fähigkeit hatte, in einem moderneren Sinne malerisch-impressionistisch sich auszudrücken — wenn er gewollt hätte; allein er wollte eben nicht. Für ihn waren solche Dinge lediglich als Studien wertvoll, als Vorbereitungen zu im übrigen anders gemeinten Hauptwerken. Wie er nun grundsätzlich sein Verhältnis zur Natur aufgefasst habe, darüber spricht er sich in seinen Briefen mit wünschenswerter Deutlichkeit aus, manchmal in weitläufigen Umschreibungen, gelegentlich auch in knappster Formel, so wenn er einmal, im September 1801 an seinen Freund Böhndel schreibt: „Es ist nichts und führt nur gradeswegs zum Verfall der Kunst, von aussen nach innen wirken zu wollen."** Solches war die Auffassung der Naturalisten; ihm dagegen ist künstlerische Arbeit durchaus ein Wirken von innen nach aussen.** Wohl verweilt er mit liebevoll aufmerksamem Betrachten vor der Natur, er verliert sich sogar an sie in schwärmerischer Hingabe,*** aber nicht, um von ihrer Zufallserscheinung die Form seines Ausdrucks zu entlehnen.

* Hinterl. Schriften II, 82 und hieran anknüpfend Daniel Runge II, 457/458.

** An Daniel am 7. Nov. 1802: „Ich fühle es ganz bestimmt, dass die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zu finden sind, und dass sie da wieder müssen gesucht werden; die ‚Elemente selbst' aber sind in uns, und aus unserm Innersten also soll und muss alles wieder hervorgehen." Hinterl. Schriften I. 16.

*** Unter den verschiedenen Zeugnissen hierfür sei namentlich der ekstatische Erguss in dem Briefe an Daniel vom 9. März 1802 hervorgehoben. Hinterl. Schr. I, 9.



PH. O. RUNGE, DER MORGEN. ERSTE FASSUNG. ZEICHNUNG. 1803
HAMBURG, KUNSTHALLE

PH. O. RUNGE, FRAGMENT DES „MORGENS". ZWEITE FASSUNG
HAMBURG, KUNSTHALLE

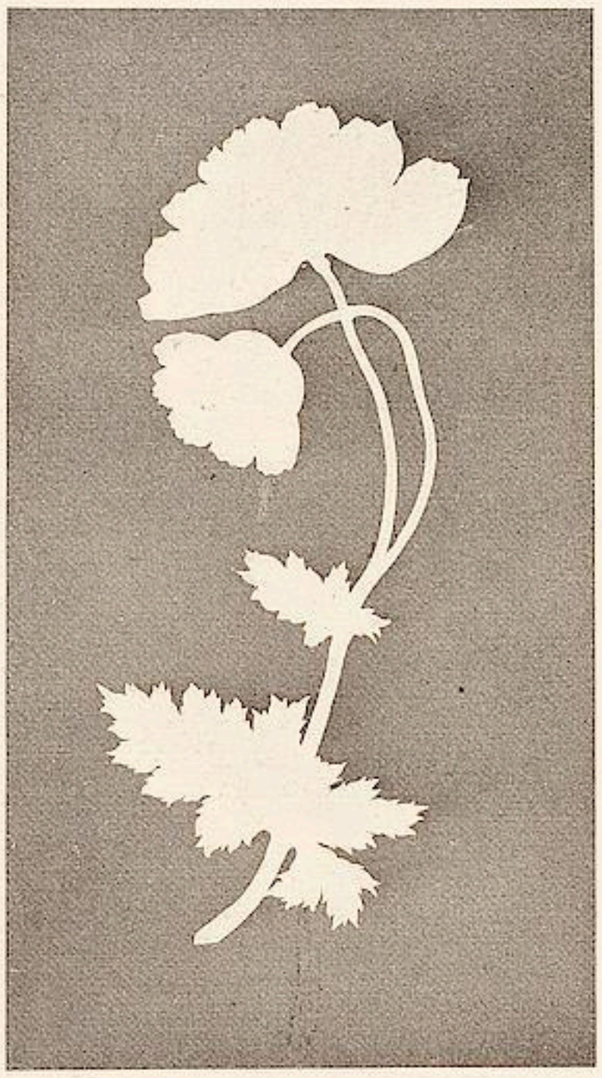
Er will sie durchschauen, die Züge des Bleibenden, ewig Wiederkehrenden in ihr erkennen, um diese darzustellen — in einem Bilde, das gleichzeitig kosmische Bedeutung hat und sein inneres Schauen und Fühlen ausdrückt. Denn ihm, dem Mystiker, ist das eigene Seelenleben ein Gleichnis des Weltgeschehens und das Erlebnis wandelt sich ihm zum Symbol. Um die Geliebte zu verherrlichen, leiht er ihre Züge einer Psyche, die den Genius der Kunst, einen kleinen geflügelten Flötenbläser, unterweist. Und nennt das Bild die Lehrstunde der Nachtigall in der Erinnerung an ein Gedicht Klopstocks!

Unserer mit vielen Wässern der kunstgeschichtlichen Bildung gewaschenen Anschauung will es nun vielleicht bedünken, als sei Runge für ein solches Vorhaben noch nicht frei genug mit der Naturform umgegangen. Wir sind stärkerer und namentlich konsequenterer Abstraktionen gewohnt und empfinden den Naturalismus mancher Einzelheit bei Runge wohl gar als störend. Dem gegenüber sei es nun aber zu bedenken gegeben, dass es zuviel verlangt heisst, wenn ein Künstler, der am Beginn eines ganz neuen Weges steht, nun gleich auch den Stil zur Reife entwickeln solle, in dem das neue Bestreben seinen vollgültigen Ausdruck findet. Der Gedanke eilt der langsam sich entwickelnden Form behende voraus und die Beginnenden sind, all ihrer radikalen Gesinnung zum Trotz, immer Meister des Überganges, denen selbstverständlich noch manches von jener Formgebung anhaftet, deren Überwindung sie sich zum Ziel gesetzt haben.

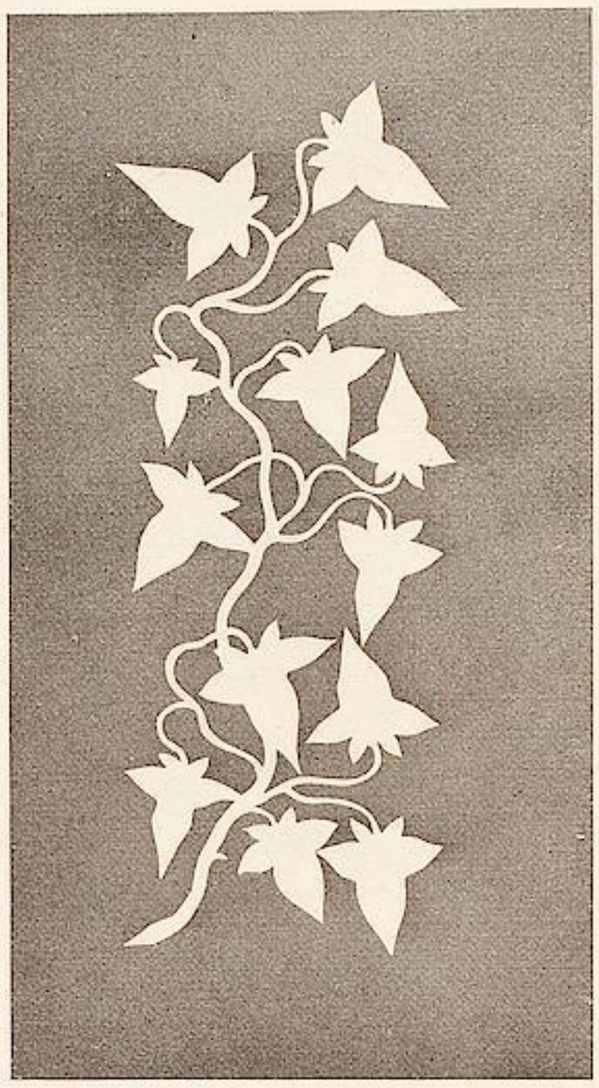
Sehr fein hat Runge den grundsätzlichen Unterschied der älteren Kunstform, von der er ausgegangen war, zu der neuen gefühlt, der das aufgehende Jahrhundert gehören werde, indem er es auf seine Art umschreibend ausspricht, dass die ältere Zeit anthropomorphisch dargestellt habe — den Menschen als Repräsentanten des Naturgeschehens — während die neue Zeit vielmehr umgekehrt die Natur als Repräsentanten menschlichen Fühlens darzustellen berufen sei.* — Wenn er nun weiter im Verfolge solcher Anschauung die Landschaft als das eigentliche Hauptthema für die kommenden Malergeschlechter bezeichnet, so scheint er damit vollkommen richtig in die Ferne gedeutet zu haben, die der Freilichtmalerei gehörte, die allerdings ihre Ausdrucksmittel durch das Studium der Landschaft erworben hat. So freilich — rein und restlos in formale Werte aufgelöst — hatte sich Runge die Kunst der Zukunft gewiss nicht erträumt.

* An Daniel am 7. Nov. 1802: „Zuerst bannten die Menschen die Elemente und die Naturkräfte in die menschlische Gestalt hinein . . . jetzt fällt der Sinn mehr auf das Gegenteil." Hinterl. Schr. I, 16. — Bald darauf, am 1. Dez. 1802, ähnlich an Tieck. Ebenda I, 24.

PH. O. RUNGE, DAS KIND DES KÜNSTLERS. 1805
HAMBURG, KUNSTHALLE



PH. O. RUNGE, MOHN. SCHERENSCHNITT



PH. O. RUNGE, EFEU. SCHERENSCHNITT

Seine Voraussicht mochte sich etwa auf die Bilder seines Zeitgenossen Caspar David Friedrich beziehen, die in ihrer Vereinigung naturalistischer leicht stilisierter Form mit symbolischer Nebenbedeutung den fasslichsten Ausdruck für Runges Theorie darstellen. Er selbst ging nicht einmal so weit. Er hat sich mit der Landschaft überhaupt wenig abgegeben, blieb mehr als er es vielleicht ahnte, in der anthropomorphischen Gestaltung befangen und begnügte sich damit, die Blumen, die er zärtlich liebte, zu symbolischen Trägern seines Tiefsinns zu berufen. Ihm bezeichneten ihre zarten Gestalten die verschiedenen heilsamen und unheilvollen Kräfte der Natur und die Regungen des menschlichen Gemütes. Und eben hierin begegnete er sich wiederum mit den jungen Dichtern der Romantik und mit Jakob Böhme.

Nach dem Vorausgeschickten dürfen wir uns über das Verhältnis Runges zur Kunst kurz fassen. Der Universalität seiner Naturanschauung entsprach die Universalität seiner Kunstanschauung.* Somit darf er ungeachtet zweifelloser Proben einer starken malerischen Begabung keineswegs als Maler im beschränkenden Sinne aufgefasst werden. Wie er in seine grossen Bilder der Tageszeiten poetische und musikalische Vorstellungen einbeziehen wollte, ist bereits bemerkt worden. Auch die Architektur war dabei in seinem Plane begriffen. Sie sollte in einem neuen Stil das Gehäuse für seine Gemälde errichten;** ja, wir dürfen es uns aus manchen Andeutungen vorstellen, dass er mit dem Gedanken gespielt habe, sein eigener Architekt zu werden. Eine vereinzelte Probe seiner architektonischen Arbeit besitzen wir ja in dem phantastischen Entwurf für ein Grabdenkmal. Seine Freunde wussten wohl von diesen Studien und vermochten sie in ihrer Bedeutung besser zu schätzen als die Nachwelt. Hülsenbeck hatte ihn ausdrücklich auf die Architektur verwiesen und Rumohr schrieb ihm im Oktober 1808 aus Prag: „Mich freut es, dass du die Messkunst auf das Studium der Vegetabilien anwendest und die Verknüpfung aller Kunst mit und in der Architektur vor Augen hast.“*** Als

* An Böhndel am 7. April 1802: „In jedem vollendeten Kunstwerke fühlen wir durchaus unsern innigsten Zusammenhang mit dem Universum.“ Hinterl. Schr. II, 124.

* Am 22. Februar 1803 an Daniel. Ebenda II, 202.

** Eine Enkelin Karl Runges bemerkt zu dem von 23. März 1905 datierten Briefe ihres Bruders: „Es haben in Pleetz in Mecklenburg bei dem Bruder von Philipp Otto (unserem Grossvater) noch grosse Bücher in Schweinsleder gebunden existiert,

PH. O. RUNGE, DIE HEIMKEHR DES KÜNSTLERS UND SEINES BRUDERS DANIEL INS ELTERNHAUS. 1800. ZEICHNUNG
HAMBURG, KUNSTHALLE

PH. O. RUNGE, DIE HÜLSENBECKSCHEN KINDER. 1805
HAMBURG, KUNSTHALLE

Ornamentiker bethätigt er sich mit Vorliebe und von zahlreichen kunstgewerblichen — leider verloren gegangenen — Entwürfen berichtet eine durchaus glaubwürdige Briefstelle aus einem Schreiben einer späteren Anverwandten an Lichtwark.* Vergegenwärtigen wir uns ferner sein allezeit lebendiges Interesse an der Musik und sein fortgesetztes poetisches Dilettieren, so erscheint er praktisch, zum mindesten in der Absicht, als Universalkünstler und theoretisch als Kunstlehrer, der überall darauf ausging, die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgebieten zu verschleifen. In dieser Hinsicht zeigt er sich schon bald nach seiner Ankunft in Dresden im Herbste 1801 bemüht, da er mit einem Architekten und einem Musiker das Wesen ihrer Künste vergleichend erörterte . . . „Wir machen so Zeug zusammen, was lustig ist und auch was uns bis in die Seele ergötzt. Der Musikus bringt uns Geschmack an seiner Kunst bey, . . . wir halten unsere drey Künste gegen einander, und durch Verknüpfungen von solchen Ideen entstehen neue, die am Ende etwas produciren; wir suchen unter uns selbst die Einseitigkeiten in Kenntnissen und Kunst auf, die Andre lächerlich machen [d. h. — durch welche

in denen Zeichnungen von ihm, hauptsächlich Muster für Kunsttischler und Schlosser enthalten waren." Über den Verbleib dieser Bücher hat sich nichts ermitteln lassen.

* Hinterl. Schriften II, 369.

PH. O. RUNGE, SELBSTBILDNIS
HAMBURG, KUNSTHALLE

sich Andere lächerlich machen], und hüten uns so davor.“ —

Solcherlei Bestrebungen laufen schnurstracks dem klassischen Geiste zuwider, der wohl die Harmonie der Künste will, doch unter gleichzeitiger Betonung ihrer Grenzen. In diesem Geiste hatte Lessing seinen Laokoon geschrieben; und nun erschien als sein grösster und vorläufig letzter Vertreter Goethe, der im bewussten Gegensatz zur romantischen Lehre in seine Propyläen den Satz aufnahm: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.“ Indessen — die mahnende Stimme verhallte ungehört, denn in der That wurde die weitere Entwicklung der Kunst im neunzehnten Jahrhundert durch eine beständig wechselnde Vermischung ihrer Arten charakterisiert. Es ist bekannt, wie dieses Streben Runges und seiner romantischen Freunde nach dem Gesamtkunstwerk späterhin von der Musik aus in den Dramen

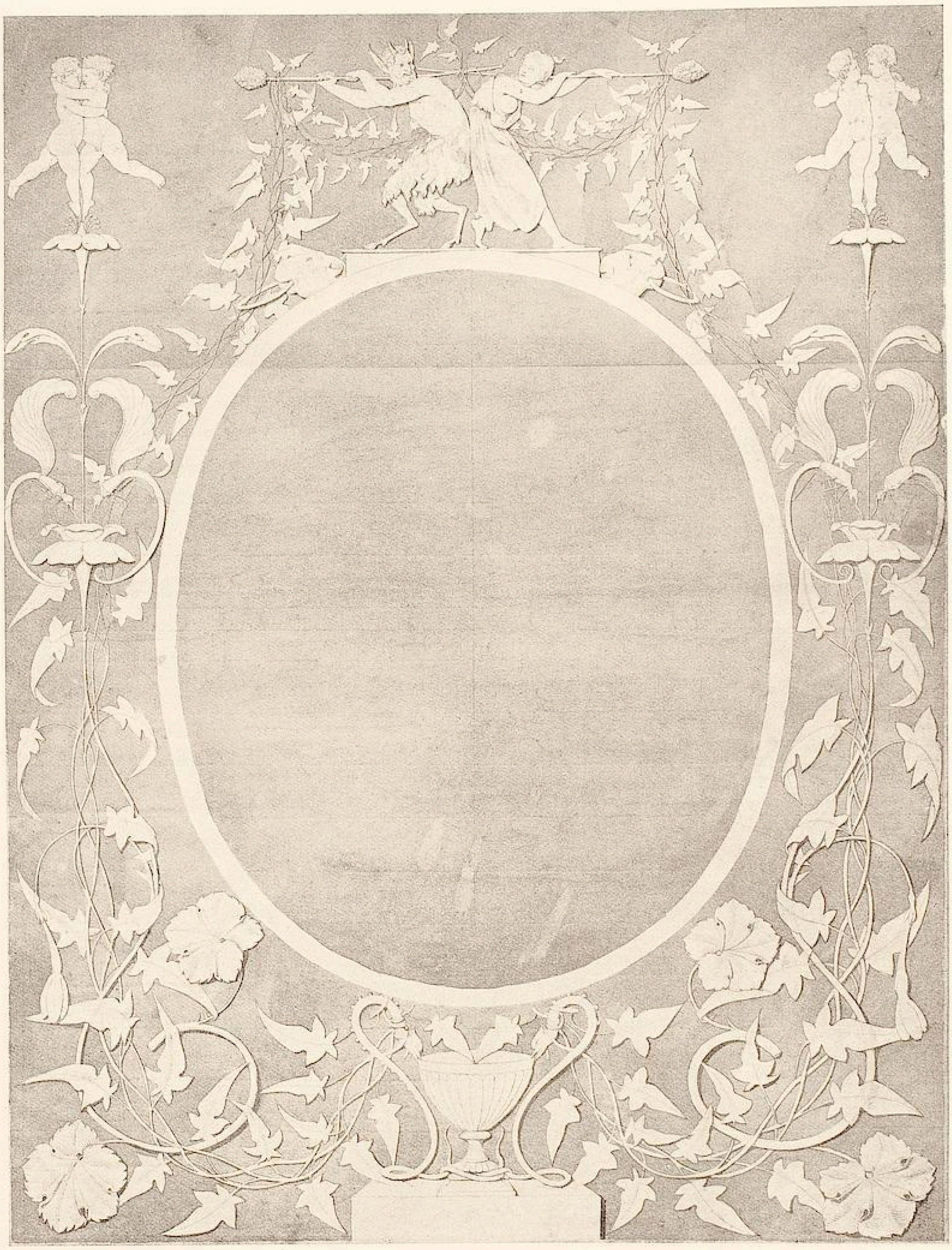
Wagners seine Erfüllung fand, während gleichzeitig von der bildenden Kunst aus Böcklin und später Klinger die Synästhese der Malerei, der Poesie und der Musik erstrebten.

Weniger bekannt, oder doch weniger beachtet ist es dagegen, welche Analogien hierfür sich in der älteren Geschichte deutscher Kunst darbieten. Man möchte es sogar vermuten, dass dieses Überwallen der Kunstgrenzen im Dienste eines masslosen Bestrebens geradezu ein Merkmal des deutschen Wesens sei. Zum mindesten charakterisiert es jene Kunstform, die man mit Recht als die germanische hingestellt hat — die gotische —, zumal in ihren letzten höchst gesteigerten Äusserungen, die sie auf deutschem Boden gefunden hat. Die Verbindung zwischen Baukunst, Malerei und Bildhauerei ist allerdings in der Gotik eine nicht nur engere, sondern durchaus andere als in jeder klassischen Kunst. In der Antike oder in der Renaissance gehören sie zueinander, hier aber wachsen sie ineinander; die gotische Architektur ist plastisch und die Plastik ist architektonisch; beide sind ferner auch malerisch und ihnen ist die Malerei so nahe verwandt, dass keine dieser Künste für sich betrachtet werden sollte. Denn sie stützen und erklären sich gegenseitig — und deuten zugleich aus der Sinnenwelt, die sie zu schmücken berufen sind, in eine Welt des Übersinnlichen, aus der sie ihre Seele empfangen zu haben scheinen, die nun in ihre Heimat zurückkehren möchte. Wie anders steht dieser höchsten Verschlingung der Künste mit transzendentaler Absicht die ruhige, alles Irdische verklärende Ordnung klassischer Kunst gegenüber!

Die Verwandtschaft Runges mit dem Geiste, das heisst mit den Anschauungen und der Absicht gotischer Kunst ist um so merkwürdiger, als sie nicht etwa im Gefolge einer innigen Beschäftigung mit mittelalterlichen Denkmalen auftritt, auch nicht einer deutlich gepredigten Lehre folgt, sondern vielmehr triebhaft aus seinem Charakter erwächst. Wo er nun aber gotischer Kunst gegenübertritt, da fühlt er sich aufs tiefste berührt, weil er Klänge vernimmt, denen verschwiegene Saiten in seinem Gemüte widerhallen. Der Meissner Dom, den er im Juni 1803 kennen lernt, erregt ihn nachhaltig. „Die Kirche hat mich ordentlich wieder zu mir selbst gebracht!“ ruft er aus. Kann man es deutlicher sagen, was wir meinen? — Und weiter phantasiert er in demselben Briefe: „Bey der Meissner Kirche ist mir ein Gebäude für meine Bilder recht wieder eingefallen; auf die Art müsste es eigentlich seyn. — Wenn sich die Leute bey den Kirchhöfen vor der Stadt Hamburg irgendwo doch so eine Kapelle wollten bauen lassen, und mir den Auftrag geben, das sollte doch noch ein Gebäude werden. — Wenn ich so zaubern könnte, nur bloss so etwas viel Geld hexen, da wollt' ich mal was bauen auf meine eigne Hand, just keinen Babylonischen Thurm oder Luftschlösser, vielmehr ordentliche Häuser, — sieh, da komm ich unwillkührlich zur Baulust, wozu unser Hülsenbeck mich animieren wollte; am Ende erfinde ich noch eine neue Baukunst, die aber gewiss mehr eine Fortsetzung der Gothischen wie der Griechischen wäre.“* Und wie ein Echo dieser Worte klingt es weiter in einem bald darauf geschriebenen Briefe an seine Mutter: „Ich baue seitdem immer in Gedanken . . .“ Daniel Runge bekräftigt ausdrücklich diese Absichten und versichert Karl Sieveking, der 1815 als Siegesdenkmal für das Leipziger Schlachtfeld einen gotischen Dom forderte, der Übereinstimmung mit Philipp Ottos Gedanken.** — Brentano, der Runge, ohne ihn persönlich zu können, als Zeitgenosse und Geistesverwandter nahe stand, setzt ohne weiteres seine Teilnahme an gotischer Baukunst voraus und verweist ihn betreffs näherer Mitteilungen über ihre Denkmale an Sulpiz Boisserée. So ist es denn auch keineswegs ungefüge, wenn Aubert von der Rassenverwandtschaft eines Grünewald mit Runge spricht. Was würde Runge wohl für Augen gemacht haben, wenn er den grössesten der spätgotischen Maler kennen gelernt hätte, der ihm auf seinem eigenen Gebiete die Erfüllung dessen zeigen konnte, was er aus einem Architekturdenkmal verworren ahnte! Wie sehr Runge der Überschwenglichkeit einer phantastisch gesteigerten Form zuneigte, das bekundet wohl am deutlichsten der unausgeführte und unausführbare Entwurf zu dem Grabdenkmal einer jungen Frau, den er in seinem Todesjahr zeichnete, ein Entwurf, der in seiner Vermengung von transzendentem Bestreben mit naiv naturalistischer Einzelheit so ganz von spätgotischem Geiste erfüllt ist. Als sehr bedeutsam will es uns ferner bedünken, dass manche der Scherenschnitte Runges unbewusst so stark gotisieren, dass man sie, in Flachrelief übersetzt, ohne Widerspruch einem gotischen Schranke als Füllung einfügen könnte. In seinen ornamentalen Phantasien lebt etwas von dem Geiste Dürerscher Handzeichnungen wieder auf, wie denn auch Brentano ausdrücklich an das

* An Daniel am 12. Juni 1803. Hinterl. Schr. II, 219.
** Ebenda II, 470.

PH. O. RUNGE, IDEALLANDSCHAFT. STUDIE ZUR „FLUCHT NACH ÄGYPTEN“. 1805/1806. WASSERFARBEN
HAMBURG, KUNSTHALLE



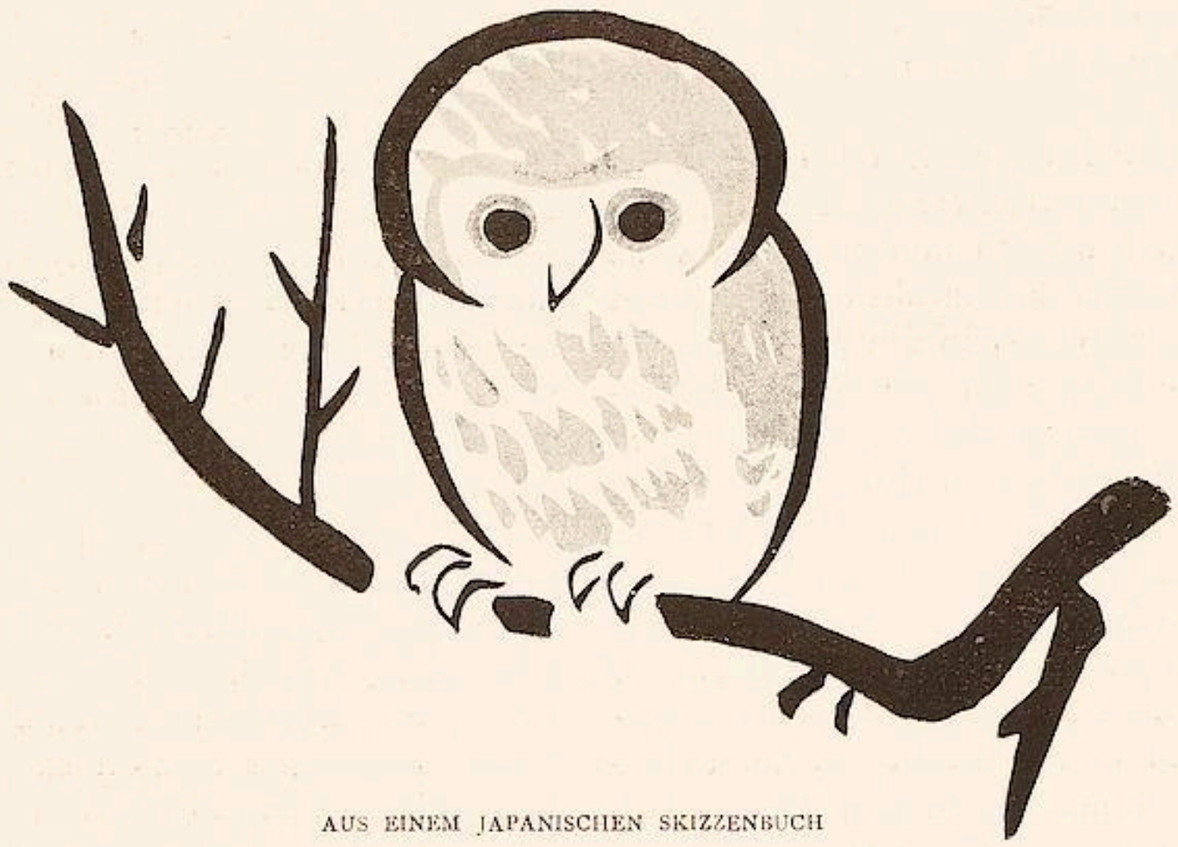
PH. O. RUNGE, UMRAHMUNG ZU DEN „FREUDEN DES WEINS“, 1803. ZEICHNUNG
HAMBURG, KUNSTHALLE

Gebetbuch Maximilians erinnert, als er sich von Runge Umrahmungen zu seinen „Romanzen vom Rosenkranz“ erbittet.*

Es könnte nun den Anschein haben, als ob diesem Drängen nach überschwenglichem Ausdruck das Mess- und Rechenwesen in Runges Kunst als ein Element nüchterner Besonnenheit widerspräche. Die Genauigkeit, mit der er in den vorbereitenden Arbeiten zu den Tageszeiten alle Grössenverhältnisse zahlenmässig festlegt und die Symmetrie der beiden Bildhälften peinlich durchführt, wirkt auf unser Gefühl allerdings erkältend. Und doch hat Runge nicht unrecht, wenn er zu diesem Punkte an seinen Bruder schreibt, die „strenge Regularität sei grade bei den Kunstwerken, die recht aus der Imagination und der Mystik unsrer Seele entspringen, ohne äusseren Stoff und Geschichte, am allernotwendigsten.“** Denn er besagt es hiermit, dass die monumentale und symbolische Darstellung religiöser oder philosophischer Gedanken, wie er sie im Sinne hatte, von dem Charakter der Willkür entfernt bleiben müsse und einem architektonischen Gesetz zu unterwerfen sei. Ferner aber entspricht dieses Nebeneinander von Phantastik, Naturalismus und sorgsam errechneter Konstruktion eben wieder dem Geiste der Gotik, der auch in der Kunst die Mystik mit der Scholastik zu verbinden weiss. (In diesem Zusammenhang sei auch an die Verherrlichung erinnert, welche Novalis der Mathematik angedeihen lässt.) Nicht also darin, dass Runge gleichzeitig als überschwenglich und rechnerisch erscheint, können wir einen Widerspruch erblicken, sondern vielmehr darin, dass er sich das Erbteil historischer Formen, mit dem er sich nun einmal abzufinden hatte, nicht einheitlich zu assimilieren weiss. Er führt es in einem unversöhnten Nebeneinander weiter. Neben einer bald instinktmässig gefundenen, bald bewusst und frei abgewandelten Gotik bleibt bei ihm eine klassizistische Formensprache bestehen, die einer fremden Welt entstammt und einem ganz anderen Geiste angemessen ist. Ihr gehören die „schönen“ Idealformen menschlicher Gestalt an, ferner manche Einzelheit des architektonischen Gerüstes und die deutlich skandierende Symmetrie seiner allermeisten dekorativen Entwürfe. Die Umrahmungen der „Tageszeiten“ stehen mitten inne zwischen italienischer Groteske und spätgotisch-dürerischer Ranke. Die Ornamentiker der nächsten Generation, Neureuther voran, haben sich schon wieder zu einheitlicheren Formen durchgearbeitet. Runge aber bewährte sich auch hierin als der Künstler deutschen Stammes, dass sein Geschmack mit seinem Genie nicht Schritt zu halten vermochte. Er bemerkte es nicht, wie mancherlei von dem welschen akademischen Wesen, dem er den Untergang geschworen hatte, ihm selber noch anhaftete und wie fremdartig dem heimlichen Gotiker die Reste des klassizistischen Aufputzes zu Gesichte standen.

* Hinterl. Schriften II, 397. — Brentanos Brief datiert vom 21. Januar 1810. Damals waren die Randzeichnungen durch Strixners Lithographien seit kaum zwei Jahren bekannt. Runge hat sie nicht nachgeahmt, vielmehr stehen seine naturalistischeren und derberen Formen durchaus als selbständig da; sie waren geprägt, ehe er die Dürerschen Zeichnungen kennen lernen konnte.

** An Daniel am 13. Februar 1803. Hinterl. Schr. I, 35.



AUS EINEM JAPANISCHEN SKIZZENBUCH

GESCHICKLICHKEIT

VON

KARL SCHEFFLER

Es vergeht kaum eine Woche, dass uns nicht Mappen mit Zeichnungen von jungen Künstlern auf die Redaktion gebracht werden. Sie wollen ein Urteil hören. Und es ist in neun von zehn Fällen immer dasselbe: die Zeichnungen verraten eine überraschende Sicherheit, die dem ersten Blick wie Reife erscheint, sie sind nie stümperhaft, sondern immer irgendwie virtuos — es sind Produkte einer Geschicklichkeit, die im heutigen Deutschland allgemein ist. Dass sie allgemein ist, zeigen eben jetzt wieder die beiden Schwarz-weissausstellungen, die von der freien Sezession und der Berliner Sezession veranstaltet worden sind, wie es seit langem schon die Ausstellungen der graphischen Kabinette offenbart haben. Es giebt in diesen beiden grossen Zeichnungsausstellungen der Sezessionsverbände eigentlich nicht eine einzige ganz schlechte Zeichnung, trotzdem die Jugend versammelt ist; es herrscht, im Gegenteil, ein merkwürdiges Gleichmass des Könnens und Wollens, die Künstler der jüngeren Jahrgänge bewegen sich alle auf derselben Plattform. Der auftauchende Neuling schon hat etwas Fertiges. Man merkt es jedem Strich an, dass der Zeichner genau weiss, was die Schwarz-weisskunst kann und was sie nicht kann, was sie darf und soll. Das Wunderbarste ist, dass eine gewisse Gabe, den Natureindruck in das Liniengewebe der Zeichnung zu übersetzen, angeboren erscheint. Es verursacht diesen modernen Zeichnern keine Mühe, vor der Natur vom Motiv, vom Naturvorbild zu abstrahieren, sie alle kennen die Kunst „wegzulassen", in Abkürzungen zu schreiben und das Gesehene in freier Weise auszudrücken. Haben sie alle darum nun die echte künstlerische Phantasie? Haben sie ursprüngliches Talent? Man darf in den meisten Fällen sagen, dass die Phantasie wohlgeschult ist und dass man mehr Talent, wie die jungen Leute mitbringen, gar nicht zu haben braucht, wenn man nicht Ungewöhnliches erstrebt. Fast niemals aber ist dieses Talent im Wind und Wetter des Lebens mühsam gewachsen und dabei eigentümlich geworden. Es stehen hinter diesem Talent nicht naive menschlische Charaktere. In Naturgeschichtsbüchern wird erzählt, dass die Araber auf die keimenden Dattelpalmpflanzen Steine wälzen, damit der Schössling es schwerer habe sich emporzuarbeiten; denn dadurch würden die Bäume doppelt gross und früchtereif. Das Verfahren wird vom sich selbst erziehenden Talent heute nicht

befolgt. Es ist zu früh fertig. Denn es ist nicht gezwungen von selbst auf die Lösungen zu kommen, es geht nicht den Weg durch viele Lügen zur Wahrheit, durch viele Misserfolge zur endlichen Einsicht, sondern es sieht den Vorbildern früh schon ab, wie es gemacht wird. Die Gabe der Rezeptivität ist ausserordentlich verbreitet. Das moderne Talent ahmt nicht unmittelbar nach, auch nicht eigentlich eklektizistisch, aber es ahmt mittelbar nach. Es braucht nur eine Andeutung und gleich regt sich Nachempfindungskraft; hat es erst das Stichwort empfangen, so agiert es auf der Bühne der Zeit als sei es selbständig. Welcher Art die Anregung ist, bleibt oft dem Zufall überlassen. Denn das junge Talent hat „die ganze Leier". Es kann so, aber es hätte auch anders gekonnt. Dabei ist es keineswegs gesinnungslos, sondern im Gegenteil immer irgendwie fanatisiert. Es nimmt es furchtbar übel, wenn man es „geschickt" nennt, denn es ist ihm das Pathos der Unfruchtbarkeit eigen. Es hält sich selbst für „intuitiv".

Goethe sagte von den jungen Dichtern seiner Zeit, sie sollten nicht glauben gross Poeten zu sein, wenn ihnen ein glatter Vers leicht gelänge, weil eine gebildete Sprache für sie dichte und denke. Ähnlich liegt der Fall heute mit unsern jungen Zeichnern. Der Form, die sie von ihren Meistern übernehmen, ist jene Anschauungsphantasie eigen, die sie persönlich zu haben scheinen. Die wieder neubelebten graphischen Techniken sorgen für künstlerische Stimmung, die impressionistische Skizzistik befreit ohne weiteres vom subalternen Naturalismus, das kubistische oder expressionistische Glaubensbekenntnis macht die Dinge wie von selbst konstruktiv. Man muss sich vorstellen, ein Volk wäre durch eine Revolution zu einer freieren Regierungsform gelangt. In diesem Falle wird jeder meinen und sagen, er sei freier als die Väter, ja, er wird es im gewissen äusserlichen Sinne auch sein; als Persönlichkeit aber, tief im Menschlichen wird keiner freier und schöpferischer durch eine neue Regierungsform. Im inneren Sinne frei kann sich jeder nur selbst machen. Das ist es, was unsere jungen Künstler nicht einsehen. Sie glauben zu sehr an geistige Massenbewegungen — sie glauben an den „Stil". Daher, bei aller Anstrengung verschieden zu sein und sich persönlich hervorzuthun, diese hastig bewegte Gleichförmigkeit in Ausstellungen, wie die beiden Sezessionen sie jetzt veranstaltet haben. Am lebendigsten in diesen Ausstellungen wirken nicht die Emporstrebenden, sondern einige der längst Anerkannten. Zu Mittelpunkten werden zum Beispiel, die prachtvollen Zeichnungen Oberländers. (Dessen Anwesenheit zugleich in beiden Sezessionshäusern übrigens ein reizender Witz ist.) Am lebendigsten wirken Zeichner, die persönlich in ihrer Weise und in den Grenzen ihres Talents zu einem Abschluss gekommen sind, wie der ebenfalls in beiden Lagern heimische Th. Th. Heine, wie Gulbransson oder der verstorbene R. Wilke. Der alte Thoma steht mit seinen ehrlichen, empfindungsvollen Landschaftszeichnungen persönlicher da, als viele Zeichner, deren Strich weitaus „freier" zu sein scheint; und das Slevogt-Kabinett der Freien Sezession ist so voll von Beweisen einer genialischen, spielfrohen Ursprünglichkeit, dass alle Geschicklichkeit ringsum dagegen ganz wesenlos erscheint.

Diese Geschicklichkeit beherrscht nicht nur die Zeichenkunst, sondern auch die graphischen Techniken. Die Radiernadel kritzelt hastig und nervös pikante Wirkungen zusammen, die Lithographien weisen überall dieselbe daumierhafte, malerische Breite auf, und der Holzschnitt wird von allen Künstlern, die sich seiner bedienen, mit derselben gekünstelten Primitivität und raffinierten Derbheit traktiert. Die Folge ist auch hier eine Erstarrung im Grundsätzlichen, die sich allgemein so äussert, dass die ganze Schwarzweiss-Kunst der Jugend in einer revolutionären Weise konventionell erscheint. Sie ist das, was man bezeichnet, wenn man Werke der Dichtkunst literarisch nennt. Zweifellos Kunst, aber nicht ursprünglich gewachsene, sondern künstlich gezogene Kunst. Hiermit hängt es dann eng auch zusammen, dass die Talente sich zwar früh entwickeln und schnell fertig oder gar reif erscheinen, dass sie einen gewissen Punkt der Entwicklung aber selten eigentlich überschreiten. Auf der andern Seite ist eine Folge dieser formalistischen Haltung, dass die Zeichenkunst der jungen Talente nicht volkstümlich wird. Achselzucken und Hinweise auf die Genies, die auch nie volkstümlich gewesen seien, thun es nicht. Genies stehen ja hier nicht in Frage, sondern Talente der Zeit, die geradezu berufen wären unmittelbar auf das Volk zu wirken. Wo doch sogar besonders begabte Zeichner, wie Oberländer, Heine, Gulbransson und Wilke volkstümlich geworden sind, oder wo selbst Slevogt doch täglich mehr auf die Deutschen zu wirken beginnt. Eine falsche Künstlervornehmheit beherrscht grosse Teile der Jugend, wenn sie die populäre Wirkung grundsätzlich verachtet. Mit kultivierter Geschicklichkeit entfremdet man sich der Mitwelt; aber man gelangt damit auch nicht in die Nachwelt.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

KÖLN

Zum dritten Male hat der *Kölnische Kunstverein* eine Ausstellung von Werken aus Kölner Privatbesitz veranstaltet. Durch die gewählte Zusammenstellung bester und kennzeichnender Werke deutscher Meister wird ein überraschend tiefer Eindruck des Wertes und der Güte deutscher Malerei übermittelt. Als Ausgangspunkt und Auftakt dieser Ausstellung könnte man einen feinen Mädchenkopf Wilhelm Leibls betrachten. Dieser Kopf ist formgewordene, sinnende Innerlichkeit in einer sich bewusst abschliessenden Weite. Das Organische des Kopfes ist sicher erfasst. Das Licht gleitet weich, sich vielfältig schattend, über die Augen. Die Farbe ist nicht hell, eher dumpf und fest. Sie ist nicht Wirklichkeitsfarbe. Aber sie ist voll tonigen Reichtums, der der inneren Stimmung entspricht. So sind die Farbe, wie die Linienzüge, die die körperhafte Form schaffen helfen, bewusstes Darstellungsmittel einer tiefgefühlten Ausdrucksgestaltung. Das ist die Gesinnung, aus der Karl Haider den unvergleichlich starken Stimmungsgehalt zweier Landschaften gewann, die zu dem Besten deutscher Landschaftsmalerei gehören. In zeichnerischen, strichelnden Formen gestaltet er jede Einzelheit der Natur mit umfassender Liebe. Und wenn er jedes Blatt und jedes Gräschen geformt hat, besitzt er immer noch genug Kraft, diese Überfülle der Formen zu einer edlen, grossen Harmonie des Gesamteindrucks zu zwingen. Nichts Kleinliches haftet ihm an, da die grossen, führenden Linien, die hellen und dunklen Flächen mit sicherem künstlerischen Gefühl ein gliederndes Gerüst schaffen, in dem jede Einzelform innerlich notwendig und bedingt erscheint. Welche Kraft und welche schöpferische Gabe der Komposition in ihm lebt, das beweisen seine „Heilige Familie" und ein Frauenbildnis „Entsagung". Absichtlich ist jedes Gleichmass des kompositionellen Aufbaues vermieden. Und wenn manche Linien herb und schwergefügt erscheinen, so ist dennoch mit Hilfe der abgeklärten Milde der farbigen Stimmung der Eindruck einer edlen und stillen Ruhe eindringlich und sinnfällig geschaffen. Kann man annehmen, dass Sperl etwas anderes gewollt hat als diese tiefe Innigkeit der Stimmung in seiner Darstellung des Leiblschen Hauses in Aibling, dessen träumeriches Weiss aus dem Grün der Bäume und der Wiese hervorscheint? Oder Trübner, dessen „Herrenchiemsee" ein ähnliches künstlerisches Motiv in unendlich gesteigerter Reichhaltigkeit der tonigen Farbabstufungen verwendet; dessen Felsenlandschaft mit der Freunde an den Tonwerten der Farbe die Liebe zur Formklarheit der Einzeldinge verbindet! Der Wert der Einzelfarbe, des hervorleuchtenden, strahlenden Farbfleckes gewann durch den Impressionismus an Geltung. So sind die jüngeren Trübnerschen Landschaften „Das Haus am See" und das „Parkinnere" in hellen, lebhaften Farben gehalten und zugleich mit der alten Sicherheit gezeichnet durch die Schärfe des farbigen Striches und der gewollten Farbengegensätze. Auf dem Wege zu dieser Farbenfreudigkeit bildet die Landschaft Hagemeisters den sichersten Ausgangspunkt; und eine der besten Grunewaldlandschaften Leistikows die allgemein verständliche Überleitung zu impressionistischer Gelöstheit.

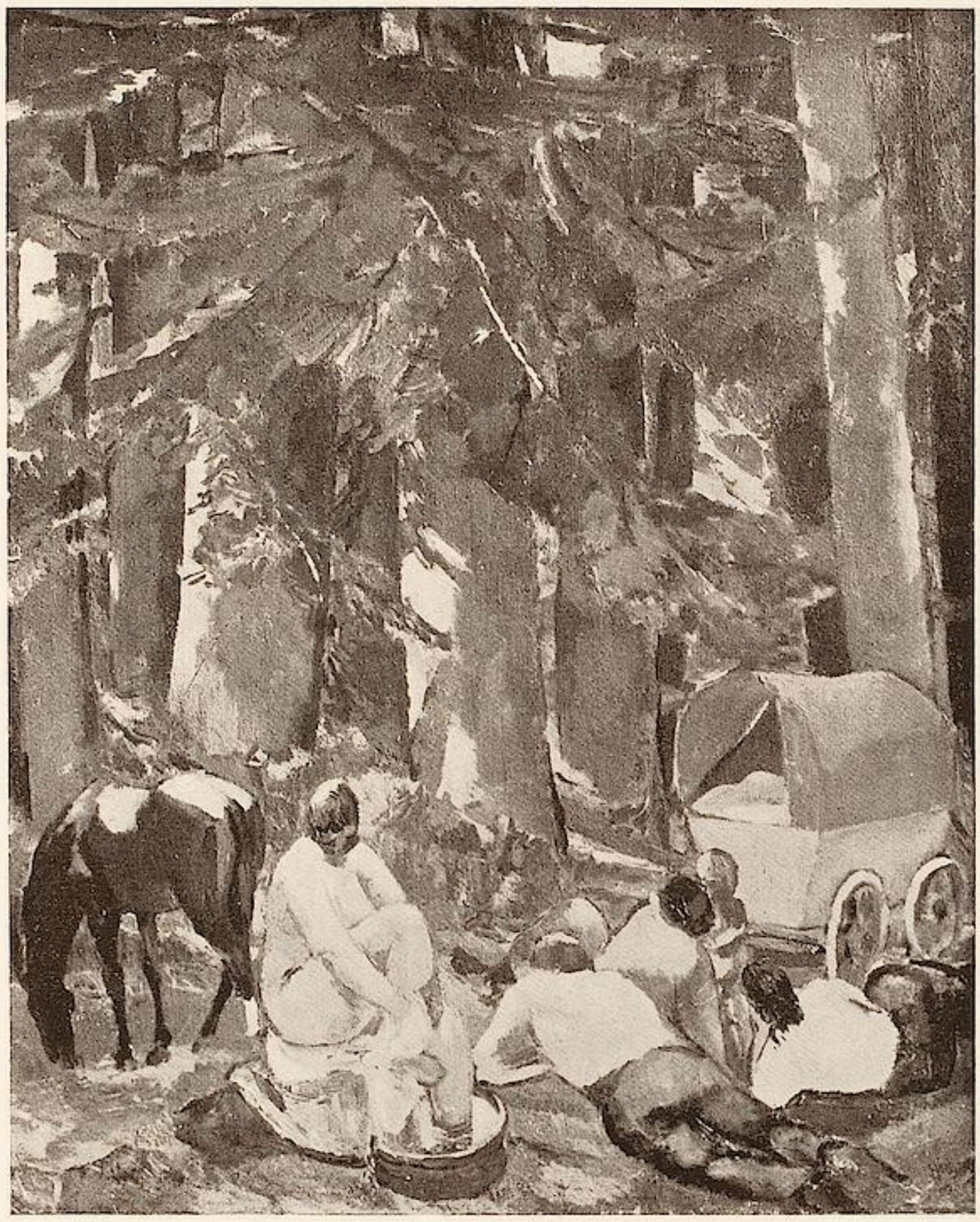
Hier sieht man deutlich, dass Malen um des Raumes und des Lichtes willen das Ziel des Malers war. Max Liebermann zeigt den Weg und das Ziel. Der lebendige farbige Schein schneller Bewegungseindrücke, das Fluten des Lichts, die verschwimmenden, hinhuschenden Schatten auf den Flächen der Körper bilden jetzt den Stoff der Darstellung. Die „Dünenlandschaft mit Jäger und Hunden" und eine Skizze der „Judengasse in Amsterdam" zeigen wie Liebermann in jeder Erscheinung eine Summe von Erscheinungen sieht. Seine künstlerische Phantasie hat die optischen Wirkungen der Natur, sachlich und gehorsam, so geformt, dass sie zu künstlerischen Ausdruckswirkungen wurden. Körper und Raum sind nichts anderes mehr als Träger des Lichtes und der farbigen Oberflächenreize, aus der die Phantasie formbildend und schöpferisch die Bildeinheit schafft. In Liebermanns Korso auf dem Monte Pincio ist in der silbrig flimmernden Luft, in den bewegten atmosphärischen Schwingungen, die auf den eleganten Körpern nervöser Pferde, auf den glänzenden Wagen, auf dem Gemisch der Farben der schwarzen Kutscher, der hellen Kleider hin- und herhuschen, die impressionistische Anschauung zu einem der glänzendsten Werke der neuesten deutschen Malerei herangereift. Denn das Flimmerndbewegte ist hier in bedeutsamer Sammlung zu einer starken, synthetischen Gebundenheit und Grösse gesteigert. In den Reitern am Strand und dem Bildnis des Dr. Fuchs sind die Neigungen zu dieser stärkeren Geschlossenheit des Gesamteindrucks schon deutlich erkennbar.

Möglich, dass hier eine Einwirkung der neuesten malerischen Versuche der Gegenwart vorliegt, die dahingehen, durch die betonte Zusammenfassung grosser, einheitlicher Flächen eine bewusste und beruhigtere Sammlung des Gesamteindruckes zu erzielen. Die schöne Landschaft von A. Weisgerber, ein farbig reiches Waldinnere mit einem Trupp Fahrender Leute, könnte für diesen Zusammenhang in Anspruch genommen werden. Das dämmerige Dunkel des Tannenwaldes mit den verstreuten, lichten Sonnenflecken und den vielfarbigen Schatten ist, trotz seiner ausgesprochen

malerischen Werte, auf den neuen Stil einer synthetischen Vereinheitlichung der Ausdruckswerte gestellt. In dieser gewollten Steigerung der Grosszügigkeit der Formen spricht sich die neue Anschauung offensichtlich aus, die in dem badenden Hindumädchen des Schweizers Karl Hofer ihren stärksten und gewaltsamsten Ausdruck findet, während sie in dem ausdrucksvollen Bilde eines Schauspielers, das Picasso schuf, mit der feinen tonigen Stinnes in Köln wie die kleine kunstgeschichtliche Ausstellung, die die Vereinigung für Kunst in Handel und Gewerbe zusammenbrachte. E. Lüthgen

BERLIN

In den Schwarzweiss-Ausstellungen der beiden Sezessionen war der Plastik mehr Raum als sonst gewährt

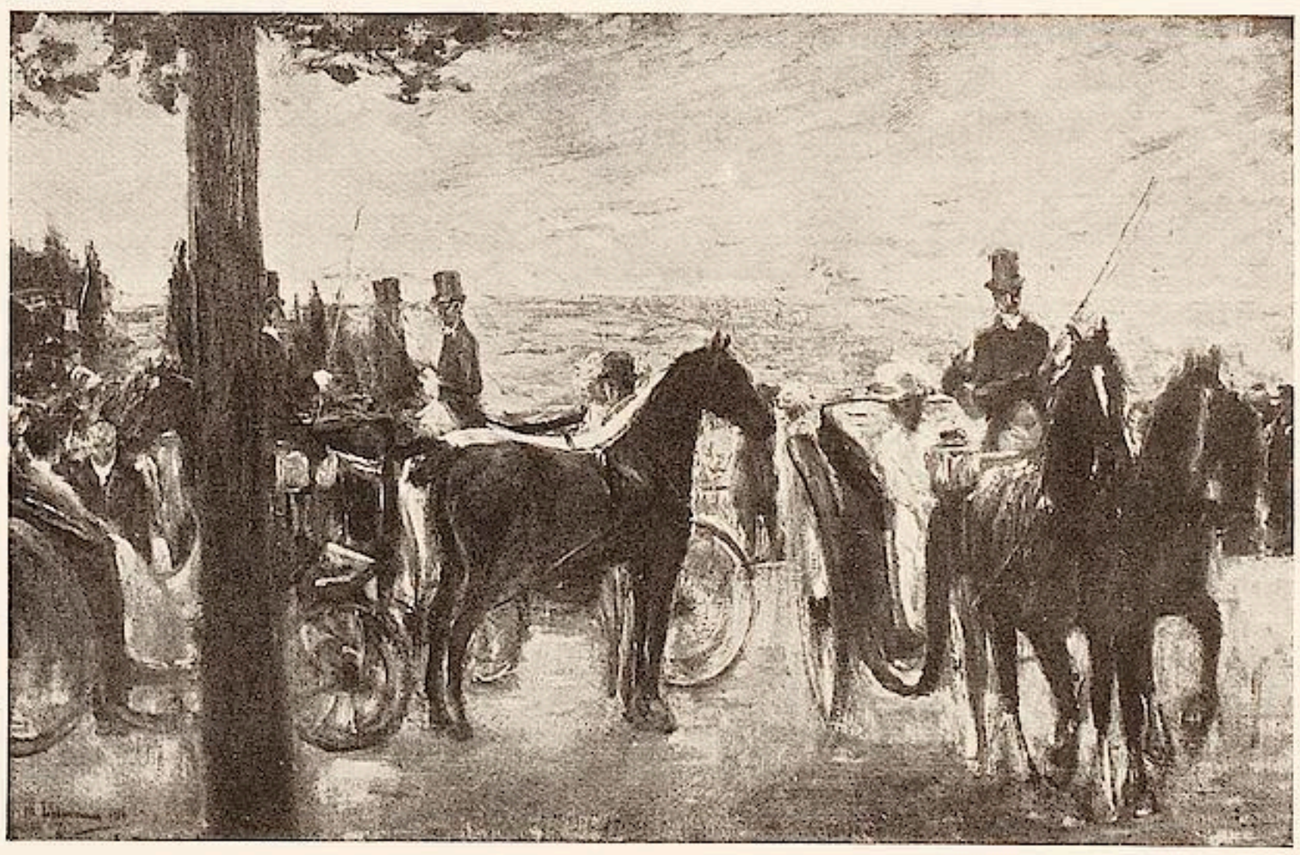


ALBERT WEISGERBER, RAST IM WALDE
AUSGESTELLT IM KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN

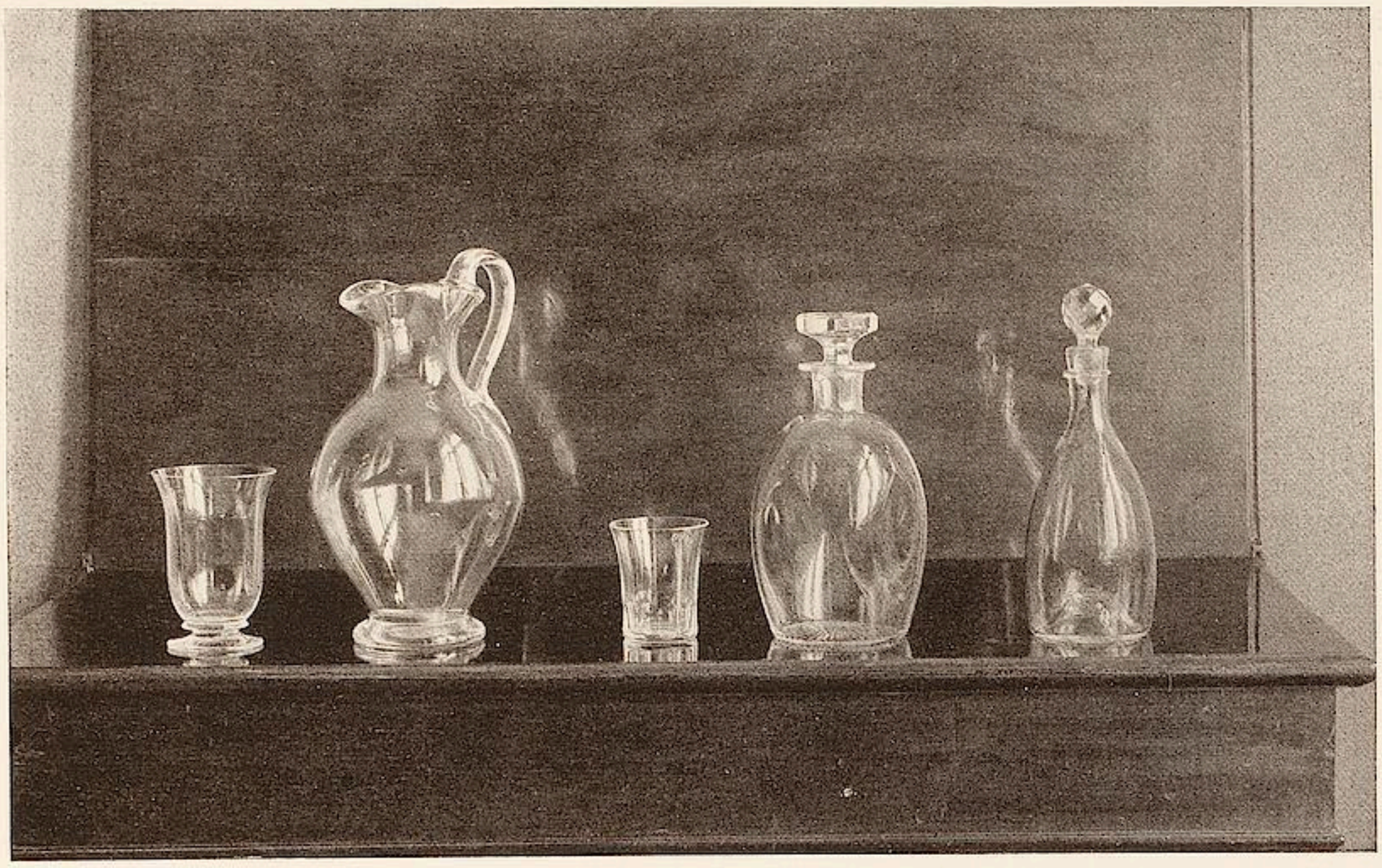
Malweise vergangener Zeiten sich zu einen sucht. Von der reichen Zahl der ausgestellten Werke seien noch erwähnt das vielleicht schönste Bild der Ausstellung, die „Liesel“ von Renoir, der charakteristische Holzhacker von Hodler, ein kleiner Courbet mit der Darstellung eines erlegten Rehs, sowie Arbeiten von Vuillard, Israels, von Uhde, Hübner, Orlik, Weiss, von Kardorff, Schuch und L. von Kalckreuth; und endlich die schöne Ausstellung seltenster graphischer Werke der Sammlung worden. In der *Freien Sezession* machte der Saal mit Arbeiten Kolbes einen vortrefflichen Eindruck. Da wir beabsichtigen in einem der folgenden Hefte den Plastiken dieses sich stetig verbessernden Künstlers einen Aufsatz zu widmen, erübrigt es sich heute mehr zu sagen. — Sehr lehrreich war es einmal wieder eine Anzahl der Holzskulpturen Barlachs in der Freien Sezession beisammen zu sehen. Die Wirkung dieser schönen Arbeiten ist gegen früher etwas schwächer geworden. Das leise

Nachlassen beim wiederholten Sehen liegt wohl daran, dass das Psychologische, das romantisch Dramatische einer der Vision zuneigenden Phantasie stark hervortritt. Die dichterische Empfindungsweise, die Barlachs grossem Talent eigentümlich ist, wird der ruhigen plastischen Wirkung gefährlich. Der Künstler überwindet diese Gefahr immer mehr oder weniger durch die Kraft und echte Pastizität der Formbehandlung; die Gefahr ist aber da und muss immer wieder überwunden werden, durch höchste Anspannung der Empfindung in jedem Fall. Wenn Barlachs Figuren nicht vor innerer Erregung zittern, so droht dieser gotischen Art, viel mehr als der klassizistischen Arbeitsweise, gleich eine gewisse Starrheit und Systematik. — Lehmbruck hat sich auch jetzt noch nicht zurechtgefunden. Das Ungewöhnliche, worum er sich bemüht, gleitet unerfreulich zum Sensationellen hinüber. Sein Talent ist zart und lyrisch, doch sucht es das mystisch Monumentale: das führt dann zum Absonderlichen, zum Gewaltsamen, zu einer Originalität, die keine ist. Lehmbruck will mehr sein als er ist, darum ist er weniger als er sein könnte. — Im Gegensatz zu ihm ist ein Bildhauer wie Lederer ganz geworden, was er werden konnte. Seine Werke reissen nie hin, aber sie flössen stets Achtung ein. Das ausgezeichnete Handwerk darin imponiert. Das Können ist so sicher, dass es sogar das kräftige, aber ziemlich trockene Naturell des Künstlers geistreich zu machen weiss. Der „Merkur" für Frankfurt a. M. und der Heine-Kopf in der *Berliner Sezession* legen davon Zeugnis ab. — Über Metzners Form, die in athletischen Vergrösserungen vom Klimtstil lebt, ist Neues nicht anzumerken. Wandlungen werden hier wohl nicht mehr eintreten. — Als ein Talent, dem in Bildnisköpfen die Zusammenfassung des Ausdrucks mittels Vereinfachung und Übersteigerung der Form, ohne Anwendung unvornehmer Mittel gelingt, tritt, ebenfalls in der Berliner Sezession, Fritz Huf hervor. Seine drei Dichterköpfe — Werfel, Däubler und Rilke — sind etwas wie plastische Extrakte der Modelle. Es wird sich in der Folge zeigen, wieweit Huf mit dieser mutigen Monumentalpsychologie kommt. Ein so erregter Wille zum Ausdruck setzt eine ungemeine Sicherheit in der Beherrschung der „richtigen" Form voraus.

K. Sch.



MAX LIEBERMANN, KORSO AUF DEM MONTE PINCIO
AUSGESTELLT IM KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN



BÖHMISCHE GLÄSER

BÖHMISCHES GLAS

VON

RICHARD L. F. SCHULZ

Im *Berliner Kunstgewerbemuseum* war bis vor kurzer Zeit eine sehr interessante Ausstellung böhmischen Glases. Wenn jeder grosse Freude über den ausserordentlichen Hochstand der verschiedenen einschlägigen Techniken empfand, der künstlerisch Feinfühlende dagegen wenig befriedigt wat — ausser über wenige gute Stücke — so ist diese Thatsache interessant genug, um sie zum Gegenstand einer Untersuchung zu machen.

Die technische Vervollkommung einer Fabrikation hat nicht immer dazu gedient, die hergestellten Erzeugnisse in künstlerischer und qualitativer Art zu heben. Tritt hinzu noch jene Organisation der streng durchgeführten Arbeitsteilung, so sind das Momente, die eine Fabrikation von handwerklichen Erzeugnissen schwer schädigen können. Die Herstellung der böhmischen Glaswaren ist in der Weise organisiert, oder hat sich im Laufe der Zeit so gebildet, dass die verhältnismässig wenigen Rohglashütten die bestehenden zahllosen „Raffinerien“ mit dem nötigen Rohglas versehen. In dieser Trennung von Rohglaserzeugung und Bearbeitung liegt eine grosse Schwäche, da durch das Fehlen unmittelbarer Zusammenarbeit die Entwicklung vollendeter Formen kaum möglich ist. Die Raffinerien müssen sich mit dem gelieferten Rohglas zufrieden geben, die Glashütten ihrerseits verlassen sich infolge des technisch hochstehenden Könnens der Raffinerien zu sehr darauf, dass die gelieferten Rohgläser von diesen „fertig“ gemacht werden. Es entsteht so eine äusserst ungünstige Wechselwirkung, die auch durch das häufige Bestreben der Raffinerien, besondere Entwürfe von Künstlern oder Fachschulen für die Fabrikation zu verwenden, nicht wett gemacht wird. Im Gegenteil, die naive Freude des Glasmachers an seinem Schaffen wird gerade durch diese sklavische Abhängigkeit von den Entwürfen und den Intentionen des Künstlers zerstört, es kommt in die Sache ein zu akademischer, kunstgewerblicher (im schlechten Sinne) Zug. Kurz, das Ergebnis sind Gläser, denen man das Zeichenatelier von

weitem ansieht, die künstlich und gewollt wirken. Ebenso „kunstgewerblich“ aber wirken auch die meisten alltäglichen Werkstatterzeugnisse, weil die an sich hochzuschätzende Technik hier meistens zum Virtuosentum ausartet und ihre Künste nun wahllos und ohne jede Ökonomie überall verschwendet.

Ein gutes Hohlglas muss in seiner grundlegenden Art und Form bereits fertig aus der Hand des Glasbläsers hervorgehen, es wird von seinem Hersteller im warmen, zähflüssigen Zustande aus der Hand, unter Anwendung gewisser Hilfsformen, geformt. Auf diese Weise entstehen beispielsweise bei Trinkgläsern jene weichen verschmolzenen Ränder, weil der Rand im weichen Zustande mit der Glasschere abgeschnitten und, ebenfalls im weichen Zustande, vom Glasbläser aus der Hand korrigiert, das heisst also ganz im Feuer fertig gemacht wird. Ein minderwertiges Glas dagegen wird in eine Form hineingeblasen, der Rand in erkaltetem Zustande abgesprengt und notwendigerweise durch Abschleifen bzw. Verschmelzen des Randes korrigiert. Ein solches Glas bleibt immer nur ein Scherben und mutet, vergleichsweise gesprochen an, wie ein Druck im Gegensatz zu einer Handzeichnung. Der geschmacklich Feinfühlende wird stets, schon rein instinktiv, nach einem Glase der ersteren Art greifen, ebenso wie fast stets ein altes Glas, dessen Hersteller zugleich der formengebende Künstler war, sein Entzücken sein wird.

Übrigens soll man in Böhmen jene eleganten, in Form und Gewicht so fein abgewogenen Trinkgläser, die England und Frankreich uns boten, nicht suchen. In diesen beiden Ländern liefern die Hütten Rohglas von vollendeten Formen, was denn auch zur Folge hatte, dass böhmische Raffinerien von England sowie von Frankreich Rohglas bezogen und diese Formen dann, aber nach falschen Fabrikationsprinzipien, häufig kopierten. Der Mangel an guten Gebrauchgläsern in Böhmen hat, neben den Fehlern in der Herstellung, den Grund darin, dass man vom Zierglas ausgeht, um Formen für Gebrauchsgläser zu finden. Der umgekehrte Weg, vom Gebrauchsglas zum Zierglas, der auch in England und Frankreich der übliche ist, wäre natürlicher und damit richtiger.

Fabriziert wird in Böhmen hauptsächlich Kristallglas (fast nur Kaliglas), Farbiges und Rubinglas, endlich Überfangglas. Da die sehr hochstehende Technik im Schleifen und Gravieren naturgemäss als substanzmindernd ein stärkeres Material voraussetzt, so sind charakteristisch schwere Formen in Anlehnung an die Bergkristallarbeiten des sechzehnten Jahrhunderts, wie denn die Stärke Böhmens überhaupt in der Wiederholung alter Formen, die mit fein gravierten, überreichlichen Ornamenten in Gravierung oder Schliff versehen sind, liegt. Die Raffinerien haben meist jede ihre Spezialität und lassen ihrerseits viele Arbeiten von den Kleinmeistern machen, während sie selbst meist nur Schleifer beschäftigen, die die rohere Vorarbeit leisten. Die eigentliche Kunstarbeit liegt fast ausschliesslich in den Händen der Kleinmeister. Eine besondere Spezialität ist die Herstellung, „antiker“ Gläser, die so täuschend gemacht werden, dass nur Kenner den Unterschied finden. Teils mit, teils ohne Absicht decken sehr viele Antiquitätenhändler einen Teil ihres Bedarfes in Böhmen und viele unter ihnen scheuen sich nicht, die gekauften Gläser mit allen möglichen Mitteln noch etwas „älter“ zu machen.

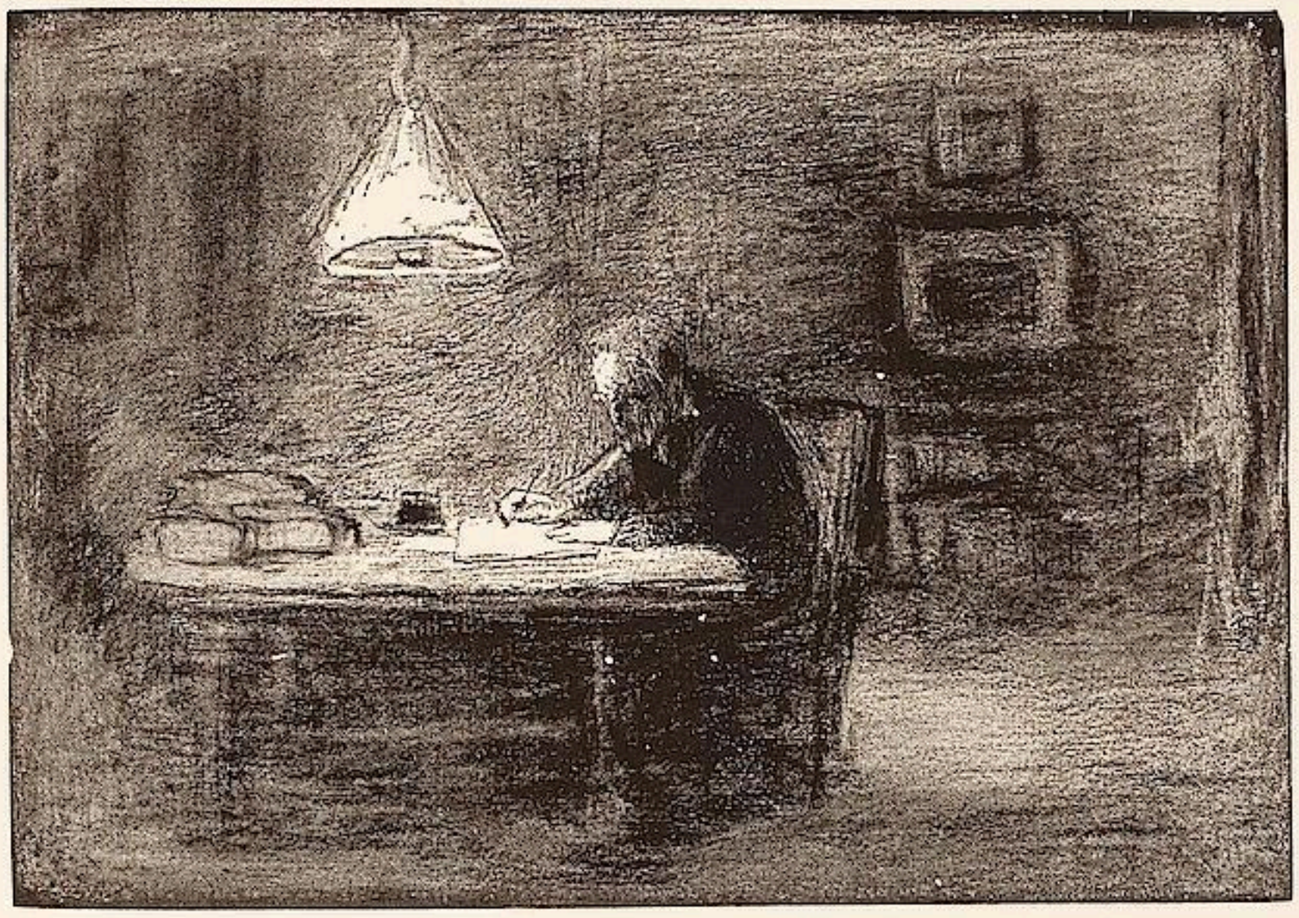
Das allerstärkste Hemmnis in der künstlerischen Entwickelung der Böhmen liegt in dem ausserordentlich starken Export, hauptsächlich nach den Überseeländern, und der damit bedingten Anpassung an den Geschmack der Abnehmer. Süd- und Nordamerika, Russland, ja auch China mit seiner alten Kultur sind oder waren grosse Abnehmer für die böhmischen Glasleute. Auch in den Läden am Markusplatz in Venedig konnte man unter den feilgebotenen „echt venezianischen Gläsern“ böhmische Stücke antreffen, so die mit reichem Golddekor versehenen Gegenstände.

Leider, es muss ehrlich gesagt werden, hat auch Deutschland mit seinen wenig hohen Anforderungen die böhmische Glasfabrikation nicht gefördert, sondern ihr eher geschadet. Die Schreie des Durchschnittspublikums nach „Apartem“, „Originellem“ oder „Modernem“ (im Sinne von Mode) bei uns haben grausige, geschmacklose Dinge gezeitigt. Allerdings trägt das Publikum nicht allein die Schuld, sondern dem deutschen Händler fällt die schwerere Schuld zu. Er versteht es noch zu wenig, das Publikum richtig zu leiten und, bei aller Wahrung seiner kaufmännischen Interessen, in geschmacklicher Beziehung auf die richtigen Bahnen zu bringen. Auch gegen den Willen der Masse muss er gelegentlich eine Sache hochhalten und vertreten, von der er auf Grund seines Könnens und seines Gefühls überzeugt ist. Erst so kann der Händler recht zur Werte schaffenden Persönlichkeit werden.

Man darf sich nicht aus kleinlichen Gründen verhehlen, dass in Frankreich und England der Geschmack des Publikums auf Grund alter, kunsthandwerklicher Traditionen höher steht, als bei uns. Wie sich diese Thatsache mehr wie überall sonst in der Wahl der Dinge äussert, die zum täglichen Leben gehören, so tritt sie nicht zuletzt bei der Bestimmung des Gebrauchsglases in die Erscheinung. Der Durchschnittsmensch dieser beiden Länder wendet sich immer wieder an alte, ihm gut und selbstverständlich erscheinende Formen, und so verfügen denn die französischen und englischen Glasfabriken über eine Fülle schönster, weicher Typen, auf die immer wieder zurückgegriffen wird. Die Thatsache, dass eine bedeutende französische Fabrik in den letzten Jahren im Anschluss an die immer grösser werdende Einfuhr nach Deutschland geschmacklich so zurückging, giebt leider viel zu denken. Umgekehrt hätte es nur günstige Nachwirkungen für die Böhmen haben können, wenn sie es verstanden hätten, den französischen und englischen Markt zu erobern.

Kommt man auf den Ausgangspunkt zurück, so muss man feststellen, dass bei böhmischem Glase das Schlechte bei weitem überwiegt. Jedenfalls ist es für den Liebhaber mit geringem oder ohne Verständnis kaum möglich, das Gute mit einiger Sicherheit zu finden. Sind so die meisten böhmischen Musterlager für den ästhetisch Empfindenden wahre Schreckenskammern, so empfindet er um so grössere Freude und Genugthuung, wenn er auf den Böden und Speichern doch noch manches schöne Stück Rohglas von guter Form findet, das den Händen seiner „Verschönerer", sprich Raffineure, entgangen ist. Will man also boshaft sein, so kann man mit Busch vom böhmischen Glas sagen:

Das Gute, dieser Satz steht fest,
Ist stets das Böse, das man lässt.



CHRONIK

Als Hugo von Tschudi 1909 nach München kam, war eine seiner ersten Handlungen, dass er die geplante Übernahme der Neuen Pinakothek durch den Staat ablehnte, da ihm der Bau in keiner Weise für eine moderne Galerie geeignet schien und er sich von einem Umbau gar nichts versprach. Es war Tschudis Idee, durch seitliche Anbauten und einen grossen Parallelbau zur Alten Pinakothek nicht nur die überfüllte Alte Pinakothek zu entlasten, sondern vor allem der neueren Malerei und Plastik eine würdige Unterkunftsstätte zu schaffen, die auch noch nach Jahrzehnten imstande wäre neue Werke aufzunehmen. Tschudis Projekt scheiterte an Widerständen, die von höherer Seite ausgingen. Man plante dann, nach Tschudis Tod, eine moderne staatliche Galerie in der Nähe des Nationalmuseums zu errichten. Damit wäre jedoch eine bedenkliche Zersplitterung der Münchener Gemäldesammlungen eingetreten. Da entschloss sich der damalige Leiter der Neuen Pinakothek, Heinz Braune, doch einmal praktisch die Möglichkeit einer Reorganisation der Neuen Pinakothek zu versuchen. Der Zustand, den seine umfassenden Umhängungen und kleinen Einbauten im Herbst 1913 schufen, war gewiss noch kein idealer, sondern ein ausgesprochenes Provisorium; aber es war einem erst jetzt wieder möglich gemacht, in die Neue Pinakothek zu gehen und dort gute moderne Kunst einigermassen zu geniessen. Diese provisorische Neuordnung hatte zur Folge, dass man die Neue Pinakothek nun doch gewissermassen

als das kleinere Übel und für durchaus verwendungsfähig hielt. So entschloss man sich schliesslich trotz der früheren Bedenken, den Bau in Staatsbesitz zu übernehmen. Es sollte in absehbarer Zeit die Neue Pinakothek durch innere Umbauten auf die Höhe eines modernen Galeriegebäudes gebracht werden. Durch die Vereinigung des bisher im Erdgeschoss untergebrachten Antiquariums mit der Vasensammlung in dem Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz (das so lange der Sezession als Heim diente), wollte man auch für die moderne Plastik geeignete Ausstellungsräume im Erdgeschoss des alten Hauses schaffen. Dies war die Lage, die der Generaldirektor Dr. Dörnhöffer bei seinem Amtsantritt vorfand. Dörnhöffer konnte sich nicht entschliessen die zuletzt genehmigten Pläne glatt zu übernehmen. Er war der Ansicht, dass die ursprüngliche Tschudische Idee irgendwie doch zur Ausführung gelangen müsse. Wenn es auch nicht möglich war, ganz darauf zurückzugreifen, zumal neben den schon oben angedeuteten Schwierigkeiten inzwischen die Neue Pinakothek in Staatsbesitz übergegangen war und in die neuen Berechnungen einbezogen werden musste, so hielt Dörnhöffer doch daran fest, dass ein Neubau kommen müsse, der in irgendwelcher räumlicher Verbindung mit den beiden Pinakotheken stünde. Alle jetzt erforderlichen Umänderungen sollten im Hinblick auf den zukünftigen Neubau erfolgen, vor allem aber nichts Unnötiges jetzt zur Ausführung gelangen. Die neuen Pläne Dörnhöffers, die vor kurzem auch die Billigung der bayerischen Kammer gefunden haben und mit deren Ausführung noch im Laufe dieses Jahres begonnen wird, zeigen, dass Dörnhöffer allen in Betracht kommenden Sammlungen Luft und Bewegung verschaffen will, vor allem aber, dass es ihm darauf ankommt, den Bestand an guter, moderner Malerei und Plastik, über den der bayerische Staat verfügt, möglichst bald in wirklich modernen Räumen dem Publikum vorzuführen. Die Neue Pinakothek soll dauernd erhalten werden als eine vorwiegend nationale Galerie aus dem Zeitalter Ludwigs I., der eine Auslese deutscher Gemälde des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts (die gegenwärtig in München so gut wie gar nicht vertreten sind) angegliedert werden soll. Im Erdgeschoss der Neuen Pinakothek wird die Graphische Sammlung definitiv untergebracht werden, die sich dort ganz anders wird ausbreiten können, als in den bisherigen Räumen in der Alten Pinakothek.

Der Plan Dörnhöffers, die moderne Malerei und Plastik in einem grossen an die Neue Pinakothek anschliessenden Bau unterzubringen, hat die Billigung der massgebenden Stellen gefunden, nur muss mit der Ausführung nach den Worten des bayerischen Kultusministers auf bessere Zeiten gewartet werden. Die ursprünglich geplante vereinigte Aufstellung von Vasensammlung und Antiquarium in dem Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz gegenüber der Glyptothek, wird vorläufig nicht erfolgen, sondern die neuere Malerei und Plastik werden in dem bisherigen Sezessionshaus ihren Einzug halten. Nichtsdestoweniger wird die antike Kleinkunst schon bis auf weiteres in einem Teil des Erdgeschosses der Alten Pinakothek zur Aufstellung gelangen und zwar in dem sehr breiten südlichen Gang, während ein Teil der nach Norden gehenden Räume im Erdgeschoss Galeriezwecken nützlich gemacht werden soll. Es wird dadurch nicht nur das noch immer überfüllte Hauptgeschoss der Alten Pinakothek entlastet werden, indem man etwa die altniederländischen Gemälde aus der Sammlung Boisserée dort aufstellt, sondern es wird vielleicht auch noch Platz genug für eine kleine sogenannte Studiengalerie bleiben.

Die Nachteile der nunmehr zur Ausführung gelangenden Projekte, die zeitweise räumliche Trennung eines Teiles der modernen Kunst von den Gemäldegalerien, die Unterbringung der antiken Kleinkunst in der Alten Pinakothek, die relative Raumknappheit des Sezessionsgebäudes wird wohl reichlich aufgehoben durch die ausserordentlichen Verbesserungen, die sie den früheren Verhältnissen gegenüber mit sich bringen. Es ist höchste Zeit, dass die Graphische Sammlung gute Arbeits- und Ausstellungsräume erhält, um ihre grossen Schätze dem weiteren Publikum wirklich zugänglich zu machen. Der Ausbau der grossen Ludoviciana ist wohl so gedacht, dass neben den Werken des bayerischen Barock und Rokoko, die aus verschiedenen Beständen entnommen und auch durch Ankäufe ergänzt werden sollen, die deutsche Malerei der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in ähnlicher Weise, wie in der Berliner Nationalgalerie vertreten sein soll, möglichst so, dass neben der guten Münchener Malerei jener Zeit die übrige deutsche Kunst mit solchen Werken zu Worte kommt, die gerade für die Münchener Kunst besonderes Interesse besitzen. Dass im Gebäude am Königsplatz Leibl und sein Kreis, Marées, Liebermann und Slevogt, sowie die französischen Gemälde und die Arbeiten van Goghs und Hodlers ganz anders zur Geltung kommen werden als in den ihnen bisher zugewiesenen Räumen der Neuen Pinakothek, bedarf wohl keiner langen Auseinandersetzung. Was der bayerische Staat an guter, moderner, deutscher und ausländischer Plastik besitzt, wird auch den sonst Eingeweihteren zum ersten Male klar werden. Freilich, das Haus am Königsplatz ist nicht besonders umfangreich und diejenigen modernen Bilder, die nicht ganz ersten Ranges sind, werden es sich späterhin manchmal gefallen lassen müssen, zeitweise ins Depot zu verschwinden, um vor allem guten Neuerwerbungen Platz zu machen. Selbstverständlich wird bei dieser Neuordnung die schon von Braune kräftig betriebene Säuberung der Galerie von minderwertigen Bildern in noch gesteigertem Maass zu leisten sein, wobei bemerkt werden soll, dass sehr vieles von dem, was für die Münchener Sammlungen überflüssig und nicht qualitätvoll

genug ist, doch vielfach anständige moderne Durchschnittskunst ist und durchaus geeignet, in schon bestehende oder noch zu schaffende moderne bayerische Filialgalerien, wie Augsburg, Würzburg, Nürnberg, Regensburg usw. abgegeben zu werden, um dort das Verständnis und Interesse für die moderne Kunst zu fördern. A. L. M.

✲

EIN VORTRAG ÜBER MODERNE BAUKUNST

Vor einiger Zeit hat der den Lesern von „Kunst und Künstler" auch aus einem Aufsatz von Lauweriks bekannte holländische Architekt H. P. Berlage (Jahrgang VII, Seite 555) einen viel beachteten Vortrag über das Verhältnis der Baukunst zur Gesellschaft gehalten, der etwas europäisch Programmatisches hat. Die Übersetzung des Auszugs, der hier gegeben wird, geht auf einen Bericht des „Nieuwe Rotterdamsche Courant" zurück.

„Wenn ich die Geschichte der Baukunst kinematographisch an dem Auge meines Geistes vorbeigehen lasse und dabei die Filmrolle zurückdrehe, gibt mir das ausser einem lächerlichen auch einen einsamen Eindruck. Denn aus dieser Umdrehung der Reihenfolge der Evolution, aus diesem Zurückgehen von Wirkung zur Ursache, kann ich eine sehr wichtige Folgerung machen. Ich sehe dann erst in unserer Zeit eine gewisse Kategorie von Gebäuden, worunter sehr bedeutende, die ganz verschieden von Charakter, sind. Darauf folgt eine andre Gruppe, deren Einzelheiten zwar Übereinstimmendes zeigen, die sich aber durch einen Mangel an Einbildungskraft auszeichnen, und zum Schlusse komme ich zu einer Sammlung von Bauwerken, die alle von derselben charakteristischen Schönheit sind. Mit andern Worten: je weiter man zurückgeht in der Geschichte der Baukunst, um so viel mehr Einseitigkeit trifft man an, aber zugleich: um so viel mehr charakteristische Schönheitsäusserungen. Die architektonischen Schöpfungen eines Zeitabschnittes sind von ein und demselben Geist durchdrungen: sozusagen von einer Hand geknetet! Obschon nicht alles ganz befriedigt, wird überall die Sicherheit der Form, die Festigkeit der Komposition, die Kraft fühlbar. Und unwillkürlich fragt man sich mit einer gewissen Verwunderung: durch welche Kraft ist die Einigkeit des künstlerischen Wollens in früheren Perioden entstanden? — — — Die Architektur früherer Zeiten erreichte ihren Höhepunkt im Gotteshause. Dem Gotteshaus wird alles geopfert. An seinem Zustandekommen wirken die grössten Baumeister, Bildhauer und Maler mit, beseelt durch einen Gedanken. In dem gesellschaftlichen Leben eines Volkes war dieses Gebäude von der grössten Bedeutung: es versinnbildlichte das gemeinschaftliche Ideal. Darum sind die Gotteshäuser der verschiedenen Völker, architektonisch gesprochen, auch von verschiedenem Charakter. Jede Religion hat ihren besonderen Baustil; jede übersinnliche Idee hat ihre eigene Formäusserung. Welche andre Kraft als die des Glaubens kann zu dem Endziel aller Architektur: der Vergeistigung des Stoffes, führen! Keine Religion ohne architektonischen Stil, aber auch: kein architektonischer Stil ohne Religion; keine Kultur ohne beides. Der architektonische Stil drückt seinen Stempel einem ganzen Zeitabschnitt auf; ist der Wertmesser für die Kultur. Es besteht in solchen Perioden auch eine Stilverwandtschaft zwischen den verschiedenen Künsten. Die architektonische Form eines Tempels bestimmt den architektonischen Stil eines Volkes, einer Periode; selbst der einfachste Gebrauchsgegenstand unterliegt diesem Einfluss!

— — — Die beiden grossen Kunstzeitalter der westlichen Kultur: die der Griechen und die des Mittelalters, versinnbildlicht in dem Tempel und der Kathedrale. Das Gotteshaus war in beiden Perioden das Ideal, worum sich das ganze gesellschaftliche Leben gruppierte. Die geistigen und ästhetischen Ideale gingen zusammen, deckten einander. Der Künstler fühlte sich der allgemeinen Moral untergeordnet.

Mit dem geistigen Stoff, den die Renaissance brachte, wurde es anders. Die Periode des Persönlichen beginnt; eine Weltanschauung, die in geistige Anarchie entarten soll, womit natürlich nicht gesagt werden soll, dass die Renaissance nicht in mancher Hinsicht einen Fortschritt gebracht hat. Die eigne Auffassung wird nur über die allgemeine gestellt. Der Künstler stellt nun nicht mehr die allgemeine Idee, sondern sich selbst in den Vordergrund, das Zeitliche auf Kosten des Ewigen. Denn das Persönliche ist vergänglich, das Allgemeine ewig. Und dies ist dann auch die Tragik der auf sich selbst stehenden Künstler ... Je allgemeiner eine Kunst ist, um so höher wird sie stehen.

Das neunzehnte Jahrhundert wurde darnach nur noch das Jahrhundert des sich Absonderns. Eine vollkommene Anarchie des Geisteslebens trat ein, also auch eine Anarchie in der Kunst. Die grösste Genugthuung des Architekten ist noch jetzt es anders zu machen als sein Kollege, – lies: sein Konkurrent! und auch das Publikum fragt nicht nach dem Allgemeinen, sondern nach dem Besonderen.

Nur in einer Hinsicht wird eine gewisse Einheit erstrebt und erreicht, und zwar im Landhaus. Auf diesem Gebiet ist in unserem Lande etwas für die Zukunft erreicht. Aber überall sonst stossen wir auf das Streben nach persönlichen Absichten. Und was kann man auch anders in einer Zeit erwarten, wo man selbst den Gottbegriff für sich reklamiert? Wir hatten gehört, dass nun eine Zeit angebrochen sei von allgemein erkannten fundamentalen Begriffen. Vorläufig hat sich das als Illusion herausgestellt. Wir können persönlich etwas, aber korporativ noch nichts. Die soziale Idee begann sich zwar vor fünfundzwanzig Jahren auszubreiten, erreichte aber

nicht ihre volle Entwicklung. Die Baukunst verlor die Gesellschaft, die Gesellschaft die Baukunst.

Doch musste gebaut werden, und sogar viel mehr als früher. Folge war das Kopieren der alten Baustile. Es wäre unbillig zu leugnen, dass dabei viel Verdienstliches war, aber das Resultat konnte den höchsten Anforderungen nicht gerecht werden, weil dieser Architektur jede Einbildungskraft fehlte. Es gebrach ihr der Stil, gleichwie der ganzen gesellschaftlichen Existenz. Sie entbehrte eine allgemein anerkannte Schönheit, das heisst eine Schönheit die jedem sinnlich wahrnehmbar ist. Diese Schönheit, gab es im hohen Altertum sowohl im Osten, als auch im Süden, man findet sie auch in der Renaissance, wenn auch in geringerem Maasse, aber im neunzehnten Jahrhundert ist sie verloren gegangen. Und sie wird nicht wiedergefunden werden, solang die Menschheit nicht zu einer gemeinschaftlichen Weltanschauung gekommen ist und deren Dogma angenommen hat.

⁂

BRUNO SCHMITZ †

Mit Bruno Schmitz, der am 27. April, im neunundfünfzigsten Lebensjahre gestorben ist, hat die deutsche Baukunst eine eigenartige Begabung verloren. Es vereinigte sich in ihm die Fähigkeit leichten Erfindens mit dem Drang nach Monumentalität und der Kraft zu gestalten. Schmitz ist einer der ideenreichsten Architekten seiner Zeit gewesen. Die Ideen strömten ihm zu und schwierige Probleme erscheinen in seinen Werken oft spielend gelöst. Man hat den Eindruck, als sei alles das Ergebnis eines ersten Anlaufs. Darum ist allen Arbeiten eine eigene Frische und Grosszügigkeit eigen, sie zeigen, bei aller Schwere, einen von Zweifeln nicht beschwerten Schwung. Damit sind aber auch die Grenzen angedeutet. Bei aller Fülle fehlte der Kunst Schmitzens die geistige Tiefe. Es wetterleuchtete in diesem Mann etwas Geniales, aber es fehlte ihm die dauerhafte Wärme. Darum sind in der Regel seine Entwürfe überzeugender als die Ausführung. Es ist als hätte nach der Erfindung die Spannkraft nachgelassen, als hätte die Kraft zu einer tieferen Durchdringung nicht mehr gereicht.

Dieser Anlage entsprach der schnelle Aufstieg des Künstlers. Am 21. November 1858 in Düsseldorf geboren und auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt ausgebildet, gewann er bereits als Fünfundzwanzigjähriger im internationalen Wettbewerb um das Viktor-Emanuel-Denkmal für Rom in dreimaligem Ringen den ersten Preis. Wenige Jahre später erhielt er in einem zweiten internationalen Wettbewerb, in der Ausschreibung für ein Siegesdenkmal für Indianopolis mit dem Siegespreis auch den ehrenvollen Auftrag der Ausführung und reihte damit seinen Namen in die Liste der führenden deutschen Baukünstler ein. Ein ausgezeichneter Wettbewerbentwurf für die Tonhalle in Zürich, kam leider nicht zur Ausführung. An den Wettbewerben für das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin hat sich Schmitz mit mehreren, auch städtebaulich sehr bemerkenswerten Entwürfen beteiligt, und mit diesen Arbeiten beginnt die grosse Reihe seiner Denkmalentwürfe, die recht eigentlich den volkstümlichen Ruhm seines Namens begründet haben. Denn er wusste mit diesen monumentalen Bauwerken, in denen ein prunkhafter Reichtum der architektonischen Formen und ein gewaltiger Aufwand an bildhauerischem Schmuck entfaltet ist, den Ton zu treffen, den eine schnell zu Reichtum gelangte und die Freude des jungen Aufschwungs geniessende Zeit zu hören wünschte. So sind diese Schmitzschen Kaiserdenkmäler auf dem Kyffhäuser, am Westfälischen Tor, am Deutschen Eck in Koblenz selbst noch in ihren Schwächen zu echten Wahrzeichen für die Empfindungswelt des neu geeinten Reiches geworden, in der auch die Kunst von Bruno Schmitz aufs tiefste verwurzelt ist.

Das letzte in der Reihe dieser Denkmale ist das 1913 vollendete Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, das in der Ausführung und namentlich auch im plastischen Schmuck nicht zu überzeugen vermag. Neben diesen ausgeführten Denkmalen steht eine Anzahl von Entwürfen, die aus Wettbewerben hervorgegangen sind.

In dem Geschäftshaus „Automat“ in Berlin hat Schmitz das von Messel im Wertheimhaus gegebene System der Geschäftshausfassade sodann in wirkungsvoller Weise fortgebildet und namentlich in der Ausbildung des oberen Stockwerks und in der Dachlösung eine wesentliche Verbesserung gebracht. Eine vorbildliche Fassade für ein Bureauhaus hat Schmitz in dem von ihm erbauten Papierhaus, Dessauer Strasse 2, gegeben; dort sind amerikanische Anregungen in sehr selbständiger Weise genutzt. Auch die architektonische Ausbildung der Höfe dieses Hauses, ebenso des Sitzungssaales verdient besonders beachtet zu werden. Weniger geglückt erscheint dagegen die Architektur der Oranienbrücke in Berlin. Aus der Fülle anderer Arbeiten verdienen noch zwei Werke endlich besonders hervorgehoben zu werden: die Gebäudegruppe für die Berliner Gewerbeausstellung 1896 und die Fassade des Weinhauses „Rheingold“ in der Bellevuestrasse in Berlin. In den letzten Jahren hat Schmitz sich, vielfach mit Glück, mit städtebaulichen Arbeiten beschäftigt.

So reich und vielseitig das Lebenswerk dieses Architekten gewesen ist, so merkwürdig ist es, dass es nicht unmittelbar schulbildende Kraft gehabt hat. Wie Schmitz selbst ausserhalb jeder Schule stand, so hat er auch keine unmittelbaren Schüler hinterlassen. Auch diesen Umstand darf man der Sonderart seiner Begabung zuschreiben. Das Stärkste, was er zu geben hatte, war Sache des Temperaments und daher ein untrennbarer Bestandteil seiner Persönlichkeit. W. C. B.

AUKTIONSNACHRICHTEN

AMSTERDAM

Versteigerung der Sammlung *van Randwijk*, am 11. April bei *Frederick Müller & Co.* Die Gemäldesammlung des verstorbenen W. I. van Randwijk im Haag, die im April zur Versteigerung kam, gehörte zu den bekanntesten Sammlungen moderner Meister, die Holland besass. Auch wer sie im Haag nicht besucht hat, konnte sie in Wort und Bild kennen lernen durch einige Aufsätze in englischen und französischen Kunstzeitschriften. In dem ausserordentlich gutillustrierten und mit Mullerschem Luxus hergestellten Auktionskatalog fehlen einige wenige der bekanntesten Stücke der Sammlung, einige Bilder von M. Maris, Millet und Rousseau: sie sind inzwischen dem Rijksmuseum in Amsterdam vermacht worden, das gerade auf diesem Gebiete eine Lücke aufwies. Sonst aber kam alles unter den Hammer.

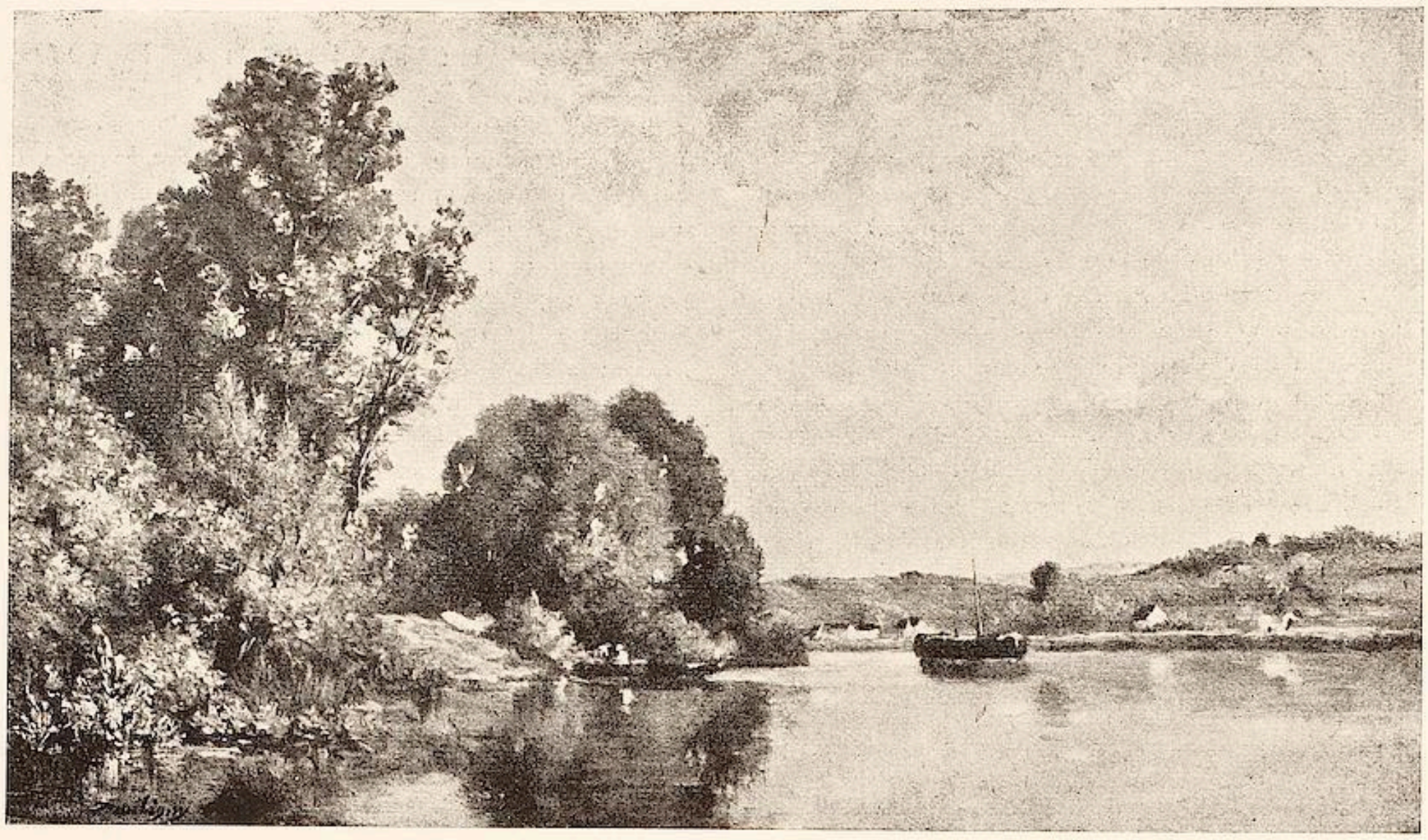
Herr van Randwijk hat sein Interesse vornehmlich der holländischen Kunst seiner Zeit zugewandt, den drei Brüdern Maris, von denen nur Matthis noch lebt, ferner und vor allem Jozef Israëls, Mauve und Mesdag. Einige Künstler geringeren Grades wie Bosboom, Blommer, Breitner und Neuhuys ergänzen dieses Bild der holländischen Kunst. Doch ist der Sammler bei der heimischen Produktion nicht stehen geblieben, sondern hat auch die Ahnen der modernen Malerei seines Landes mit herangezogen: ausser den Millets und Rousseau, die er dem Rijksmuseum gab, besass er noch Bilder von Troyon, Dupré, Jacques, Daubigny und Corot, ferner ein Bild von Jongkind, dem Vorläufer beziehungsweise Mitläufer des Impressionismus, der, als geborener Holländer, die Brücke zwischen Frankreich und den Niederlanden schlug.

Die Versteigerung gestaltete sich, wie uns berichtet wird, zu einem hervorragenden Ereignis im holländischen Kunstleben, die Beteiligung war gross, und die 37 Bilder der Sammlung brachten einen Gesamterlös von 289,490 Gulden, also nach heutigem Kurse rund 700000 Mark. Das ist, wenn auch die Bilder fast alle sehr gut, ja einige ersten Ranges waren und ihre Meister in allerbester Qualität repräsentierten, immerhin ein sehr günstiges Resultat, sogar überaus günstig, wenn man es mit den von uns im vorigen Heft mitgeteilten Preisen vergleicht, die von den in New York versteigerten Bildern der Sammlung Reisinger erzielt wurden. Politische und nationale Momente scheinen auch im Kunsthandel einen gewissen Einfluss auf die Preisbildung zu haben. Die Holländer schätzen nun einmal in gesundem Volksgefühl ihre eigene Kunst am höchsten, noch höher als die bei ihnen immer sehr beliebt gewesene Kunst von Fontainebleau; die Amerikaner machen es gerade so und lehnen ausserdem nicht nur die deutsche Malerei ab, sondern sehen auch alles, was aus deutschem Besitz stammt, als minderwertig scheel an. Daher die kümmerlichen Resultate in den Preisen auch für französische Bilder bei der Auktion Reisinger, von den deutschen Meistern ganz zu schweigen. Denn dass eine zweite Fassung eines Bildes von Israels, dessen erste Fassung im Rijksmuseum hängt, bei Muller rund 80000 Mark brachte, während Liebermanns zweites Polospiel bei Reisinger mit 6000 Mark zu haben war, entspricht in keiner Weise dem Qualitätsverhältnis der beiden Meister und der beiden Werke. (Nebenbei: für Deutschland ist der Ausgang der Auktion Reisinger auch aus dem Grunde bedauerlich, weil der Erlös der Auktion der Nationalgalerie in Berlin und der Pinakothek in München vermacht war. Hätte die Versteigerung der deutschen Bilder nicht in New York, sondern, wie es geplant war, in Deutschland stattgefunden, so wären diese beiden Museen jetzt erheblich reicher.)

Das erwähnte Bild von Israels, „Muttersorgen", war mit seinem Zuschlag von 37500 Gulden das teuerste der Sammlung Randwijk, die „Dämmerung" erzielte 12500 Gulden und die beiden Aquarelle die erstaunlich hohen Summen von 5700 und von 2800 Gulden. A. Mauve, der feinste der holländischen Barbizon-Epigonen, ward auch sehr hoch bezahlt: 37000 Gulden für ein allerdings sehr schönes Werk ist verhältnismässig sehr viel und würde auch für einen guten Daubigny, der doch origineller ist, nur ausnahmsweise erreicht werden. Der schöne typische Daubigny der Auktion ging für 7300 Gulden fort, dagegen brachte ein andres Bild des Meisters, das gleichzeitig mit der Randwijk-Kollektion versteigert wurde, 12400 Gulden. Eine „Landschaft mit Vieh" von Corot erreichte trotz der beinahe lyrischen Beschreibung im Katalog nur 6000 Gulden, ein Bild der bekannten weichen Art. Die Holländer standen eben durchaus im Vordergrund des Interesses. Nur so lässt sich erklären, wie ein Kindesbildnis von M. Maris, das noch nicht einmal so gut ist, wie die ähnlichen Arbeiten von Eugen Carrière, 12500 Gulden bringen konnte, und wie es möglich war, dass ein Kircheninterieur von Bosboom, einem Künstler, der ganz in den Bahnen der alten Niederländer, wie etwa Emanuel de Witte, wandelt, für 13600 Gulden einen Liebhaber fand.

Hier die Preisliste:

Nr. 3. Blommers, Die Freundin: 4000 Gulden. — Nr. 4. Bosboom, Inneres der Kirche zu Breda: 6700 Gulden. — Nr. 5. derselbe, Die portugiesische Synagoge: 13600 Gulden. — Nr. 6. Breitner, Amsterdamer Gracht bei Schnee: 2800 Gulden. — Nr. 7. derselbe, Artillerie: 2000 Gulden. — Nr. 8. Corot, Landschaft mit Vieh: 6000 Gulden. — Nr. 9. Ch. F. Daubigny, Landschaft:



CH. F. DAUBIGNY, LANDSCHAFT
AUS DER SAMMLUNG W. I. RANDWIJK

7300 Gulden. — Nr. 10. J. Dupré, Landschaft: 6350 Gulden. — Nr. 11. J. Israels, Muttersorgen: 37500 Gulden. — Nr. 12. derselbe, Dämmerung: 12500 Gulden. — Nr. 13. derselbe, Kinder im Meer (Aquarell): 5700 Gulden. — Nr. 14. derselbe, Der letzte Blick (Aquarell): 2800 Gulden. — Nr. 16. J. B. Jongkind, Im Hafen: 3150 Gulden. — Nr. 17. J. Maris, Die Schwestern: 7800 Gulden. — Nr. 18. derselbe, Die Mühle: 8700 Gulden. — Nr. 19. derselbe, Abendstimmung: 14000 Gulden. — Nr. 20. derselbe, Henriette: 4100 Gulden. — Nr. 21. derselbe, Die Amme: 7300 Gulden. — Nr. 22. derselbe, Kahn am Strande: 3000 Gulden. — Nr. 23. M. Maris, Kinderbildnis: 12500 Gulden. — Nr. 24. derselbe, Schlachterladen: 5400 Gulden. — Nr. 25. W. Maris, Kühe am Graben: 5100 Gulden. — Nr. 26. derselbe, Sommer: 7400 Gulden. — Nr. 27. derselbe, Enten: 2500 Gulden. — Nr. 28. A. Mauve, Hirt mit Herde in der Heide: 37000 Gulden. — Nr. 29. derselbe, Der Pflug: 26000 Gulden. — Nr. 30. derselbe, Die Holzhacker: 9200 Gulden. — Nr. 31. H. W. Mesdag, Straffe Briese: 2200 Gulden. — Nr. 32. Millet, Hirt mit Herde (Pastell): 3000 Gulden. — Nr. 33. A. Neuhuys, Der erste Schritt: 4700 Gulden. — Nr. 34. derselbe, Die Klapper: 5400 Gulden. — Nr. 36. Alma Tadema, In Gedanken: 2500 Gulden. — Nr. 37. C. Troyon, Der Stier: 7100 Gulden.

*

NEW YORK

Die Auktion *Lambert* in der American Art Society, 21.–24. März. Bares Geld scheint in Amerika doch knapper zu sein, als man in Europa glaubt. Auch die Versteigerung der Sammlung des Seidenfabrikanten Catholina Lambert brachte, ähnlich wie die Reisinger-Auktion, nicht die Preise, die man erwartet hatte und wohl auch erwarten konnte. Zwei Millionen Mark gingen ein von den vier Millionen, die der Besitzer erhofft hatte.

Der jetzt dreiundachtzigjährige Sammler Lambert gehörte zu der aussterbenden Generation von Kunstfreunden, die sich nicht konzentrieren konnte und von allem etwas haben musste, alte Bilder, neue Bilder, gute Bilder, schlechte Bilder, echte Bilder, unechte Bilder, sichere Bilder, zweifelhafte Bilder, Teppiche, Möbel und so weiter. Der grössere Fehler war der, dass er sich scheute, Jugendsünden und Alterssünden auszumerzen, dass er nie etwas abstossen wollte und die minderwertige Ware, die er irgendwann und irgendwo einmal gekauft hatte, durch die Jahrzehnte mitschleppte. Einem herrlichen Tintoretto gegenüber standen drei gemeine modern-italienische Marmorstatuetten, wahrscheinlich Marmorguss, und diskreditierten für immer den Ruf der Sammlung. Fünfzig Jahre lang hat Catholina Lambert in aller Welt Kunst zusammengescharrt, und wenn er heute, nach der Abrechnung, in seinen Büchern einmal feststellt, was ihm sein Besitz heute, mit Zinsen kostet

J. MARIS, ABENDSTIMMUNG
AUS DER SAMMLUNG W. I. RANDWIJK

und was er dafür erlöst hat, so wird er kaum einen Gewinn herausrechnen. Das Geld ist natürlich nicht der einzige Maasstab für Kunstwerke, aber es ist wenigstens einer, und, auf die Länge der Zeit, ein ziemlich sicherer. Und wenn heute eine Sammlung, die vor einem halben Jahrhundert begründet wurde, also zu einer Zeit, wo sowohl alte wie auch die beste moderne Kunst noch billig war, nicht mehr wert ist als das Geld, das darin steckt, so heisst das eben, dass dieser Sammler sehr oft auf Irrwegen wandelte.

Auffallend ist, dass sich an dieser Auktion so wenig Privatleute beteiligten, dass die grossen Sammler fast ganz fehlten und dass, soweit es sich um die grossen Stücke handelte, die Auktion eine Interessenangelegenheit der Kunsthändler blieb. Die Monets, Sisleys und Pissarros fanden ihren Weg zurück zu Durand-Ruel und Bernheims, den Tintoretto nahm Durand-Ruel, den Andrea del Sarto Colnaghi und nur der grosse Altar der thronenden Madonna von Bernardino Luini fand Eingang in ein öffentliches amerikanisches Museum, die Galerie von Brooklyn, das sich nun rühmen kann, ein Hauptwerk des Meisters zu besitzen, für 33 500 Dollar. Im übrigen bereitete die Versteigerung gerade der Gemälde alter Meister die grössten Enttäuschungen. Daran mochte die etwas weitherzige Behandlung der Zuschreibungen an grosse Namen die Schuld tragen. Was Lambert für Rubens, Tizian und Rembrandt hielt, waren keine eigenhändigen Werke der Meister, sondern nur Schulbilder, und darunter mussten dann begreiflicherweise auch die wenigen echten Bilder der grossen Künstler leiden, die sich in der Sammlung befanden. Am höchsten wurde Andrea del Sartos „Heilige Familie“ gewertet, ein typisches schönes Bild des in Amerika bisher kaum vertretenen Künstlers. Die Firma Colnaghi konnte es für 27 000 Dollars an sich bringen. Dagegen musste sich Tintorettos „Vermählung der heiligen Catharina“, ein sehr bedeutendes, reifes Werk, mit ganzen 4000 Dollars begnügen, für die es Durand-Ruel zugeschlagen wurde, ein lächerlich niedriger Preis, wenn man bedenkt, dass die „Ehebrecherin“ der Sammlung Nemes, die doch auch einige Schönheitsfehler hatte, vor ein paar Jahren mit 240 000 Francs bezahlt wurde. Wie sehr aber schlechtes Durchschnittsniveau auch den wenigen guten Stücken einer Sammlung schaden kann, zeigte die Versteigerung des Rundbildes von Botticelli „Madonna mit Kind“, eines hervorragenden Werkes des Meisters, fast so schön wie das Berliner Tondo und sicher ganz eigenhändig, für den amerikanischen Kunstbesitz unschätzbar. Da der Besitzer es vor dreizehn Jahren bei Agnew für rund eine Million Francs erstanden hatte, galt es mit Recht als das teuerste Bild der Sammlung, von dem der höchste Preis erwartet wurde. Aber die Enttäuschung muss für den Sammler sehr hart gewesen sein: Es brachte genau 22 000 Dollars, also nur ein Zehntel des Anschaffungs-

wertes. Auch die holländischen Bilder, denen doch sonst die ganze Liebe der Amerikaner gehört, waren billig, wohl aus demselben Grunde, dem allgemeinen Misstrauen in die Zuverlässigkeit der Benennungen: ein prachtvolles Männerbildnis vor Verspronck, nicht schlechter als das bekannte und berühmte Frankfurter Bild, kostete den Händler Kleinberger nur 3300 Dollars. Ein Herrenporträt des eleganten van der Helst dagegen brachte 4900 Dollars, was im Verhältnis zu der Qualität des Verspronck als zuviel erscheint. Umgekehrt wäre vernünftiger gewesen.

Dass infolge des Nationalismus, der sich bei den Amerikanern jetzt noch mächtiger regt, als früher, die amerikanische Malerschule recht hoch geschätzt wurde, ist verständlich. Aber auch hier fehlten verständige Massstäbe. Am Ende ist doch ein Maler wie Blakelock nur ein Epigone der französischen Kunst, ein Ableger der Schule von Fontainebleau, der Anreger des amerikanischen Barbizonismus, der sich dann schliesslich zu einer kleinen Eigenart durchgerungen hat. Man versteht noch, dass der junge Widener von diesem Landsmann ein Bild für 1000 Mark erwarb und ebenfalls, dass New Yorker Händler, wie Macbeth und andere der Meinung waren, sie könnten Werke von ihm, die sie mit 20-30000 Mark ersteigerten, noch absetzen. Wenn aber die Industriestadt Toledo in Ohio für ihr relativ neues Museum eine Landschaft von Blakelock für 80000 Mark kaufte, so gehört das doch ins Gebiet der unbegrenzten Möglichkeiten. Der Künstler selbst erfährt wohl kaum etwas davon, da er im Wahnsinn im Irrenhause lebt.

Unter den französischen Künstlern hatte Lambert den Vorläufer der Barbizonschule, Georges Michel, und den interessanten Monticelli bevorzugt, von denen er je ein Dutzend Bilder besass. Die Michels kosteten durchschnittlich 2—3000 Mark, eines brachte es bis auf 8000 Mark, während die meisten Monticellis unter 2000 Mark zu haben waren, einige 3000 Mark erzielten und eines bis 5000 Mark hochgetrieben wurde.

Für die wenigen deutschen Bilder der Auktion trat Jozef Stransky ein, der sich ja auch das Beste aus der Reisinger-Sammlung gesichert hat. Für einen wirklich guten Knaus, „Ruhende Schweineherde", fanden sich doch so viele Interessenten (wohl meist Händler), dass es ihm erst bei 1825 Dollars zugeschlagen wurde. Lindenschmits „Luther auf dem Marburger Religionsgespräch" konnte es schon für 550 Dollars nach Hause tragen, und eine Marine von Courbet, die sehr gut in seine im wesentlichen deutsche Sammlung passen wird, brachte er, dank der Unbeliebtheit Courbets in Amerika, für 750 Dollars an sich. Als Kuriosität verzeichnen wir die Thatsache, dass ein religiöses Genrebild von Winterhalter „Susanna und die beiden Alten" für das Seattle-Museum um 900 Dollars ersteigert wurde. (Seattle soll im Westen der Vereinigten Staaten liegen, am Stillen Ocean, als Hauptstadt des Staates Washington, nördlich von Kalifornien.)

Wir geben aus dem Katalog ausser den erwähnten noch einige Resultate, die für uns besondres Interesse haben:

Nr. 62. Sisley, Louveciennes: 1075 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 63. Cl. Monet, Küste in der Normandie: 2000 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 64. Renoir, Oliviers de l'Estaque: 3500 Dollars (K. L. Ralph). — Nr. 65. Sisley, Landschaft: 1650 Dollars (Bernet). — Nr. 66. Monet, Der See: 3100 Dollars (Ryle). — Nr. 67. Pissarro, Strassenkreuzung: 1225 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 112. Pissarro, Winterlandschaft: 650 Dollars (Durand-Ruel) — Nr. 113. Sisley, Wehr bei St. Mammès: 1025 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 114. — Renoir, Rochers de l'Estaque: 1225 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 115. Pissarro, Pontoise: 550 Dollars (H. Loewenstein). — Nr. 117. Renoir, Kinderbildnis: 3600 Dollars (Seaman). — Nr. 118. Troyon, Weide: 1450 Dollars (St. Birch). — Nr. 119. Corot, Flussufer: 3800 Dollars (I. R. Thompson). — Nr. 121. Daubigny, Landschaft: 1650 Dollars (Knoedler). — Nr. 122. Millet, Hühnerhof: 525 Dollars (Kohl). — Nr. 124. Delacroix, Löwe: 5100 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 124. Dupré, Sturm: 900 Dollars (St. Birch). — Nr. 125. Corot, Abendstimmung: 6300 Dollars (I. Levy). — Nr. 126. Daubigny, Apfelgarten: 2125 (Knoedler). — Nr. 127. Dupré, Landschaft: 4500 Dollars (Guggenheim). — Nr. 128. Delacroix, Bildnis der Comtesse Tillet: 2100 Dollars (Knoedler). — Nr. 135. Pissarro, Bei Pontoise: 1350 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 136. Monet, Argenteuil: 1300 Dollars (Eldridge). — Nr. 137. Sisley, Maitag in Bry: 2050 Dollars (Iellinek). — Nr. 138. Pissaro, Kirche in Eragny: 1000 Dollars (K. L. Ralphs). — Nr. 149. Sisley, Wintertag: 1200 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 150. Monet, Küstenbild: 1500 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 151. Pissarro, Frau im Gemüsegarten: 1350 Dollars (Durand-Ruel). — Nr. 152. Renoir, Strickendes Mädchen (das beste moderne französische Bild der Sammlung, taxiert auf 100000 Francs): 16200 Dollars (Scott und Fowles). — Nr. 157. Sisley, Ebene bei Vervenz: 1600 Dollars (Bernheims). — Nr. 158. Monet, Marine: 1800 Dollars (Bernheims). — Nr. 159. Monet, Flusslandschaft: 7700 Dollars (Bernet). — Nr. 160. Sisley, Landschaft: 1600 Dollars (Iellinek) — Nr. 186. Puvis de Chavannes, Begegnung zwischen der heiligen Genovefa und dem heiligen Germanus: 18000 Dollars (von Hellmann). — Nr. 187. Puvis de Chavannes, Dekorativer Fries: 3300 Dollars (von Hellmann).

✲

FRANKFURT A. M.

Versteigerung von Gemälden und Graphiken Frankfurter Künstler. Am 30. März bei *P. A. C. Prestel.*

Die erzielten Preise bewegten sich durchweg in bescheidenen Grenzen, trotzdem es sich um Erzeugnisse der in Frankfurt sehr beliebten Frankfurter Schule handelte. Der alte Morgenstern, Karl (1811—1893)

JOSEF ISRAELS, MUTTERSORGEN
AUS DER SAMMLUNG W. J. RANDWIJK

erreichte mit einer feinen italienischen Landschaft 1000 Mark, Anton Burger mit einer Sommerlandschaft 2600 Mark, während Bilder seines Lehrers Dielmann mit 1500 und 850 Mark bezahlt wurden. Peter Burnitz, nach Grösse, 280 bis 2300 Mark, schwache Nebenwerke von Scholderer brachten 770, 2500 und 3600 Mark. Fritz Boehles Frachtboot 2800 Mark. Für Albert Lang war auch diesmal wenig Interesse, „Hänsel und Gretel am Teich" ging schliesslich für 1150 Mark fort, die feineren kleinen Landschaften waren schwer unterzubringen. Jules Lunteschütz, ein geschmackvoller Porträtist, kam mit dem Bildnis der Frau Dr. Caro auf 1100 Mark, was auch nicht teuer ist. Auf dem Gebiete der Graphik schoss natürlich wieder Boehle den Vogel ab, dessen Preise immer noch langsam steigen. Gute Blätter brachten gelegentlich 500 und 700 Mark, eine Seltenheit „Geigender Einsiedler", eine vom Künstler verworfene Platte, kostete 980 Mark. Hans Thomas' Graphik war wesentlich billiger.

✲

MÜNCHEN

Versteigerung moderner Graphik. Galerie *Helbing*.
11. und 12. April.

Das Hauptinteresse der Käufer konzentrierte sich auf Klinger, Stauffer-Bern und Greiner. Von Klingers „Evocation" kostete ein erster Druck des zweiten Zustandes 1600 Mark, der Zyklus „Eva und die Zukunft" brachte in der ersten Ausgabe 1500, in der zweiten 1450 Mark. Für Stauffer-Berns Menzelporträt nach rechts, fünfter Zustand, wurden 265 Mark bezahlt, der fünfte Zustand des Gustav Freytag-Kopfes kostete 550 Mark, das Blatt „Gustav Freytag im Garten" im dritten Zustand 230 Mark. Unverhältnismässig hoch waren wieder die Preise für Blätter von Otto Greiner: Die „Kunstkenner", Lithographie, 400 Mark. „Herkules", Radierung, 400 Mark. „Teufel und Sünde", Lithographie, 570 Mark. „Feilbietung des Weibes", Lithographie, 580 Mark.

E. Waldmann

NEUE BÜCHER

Karl Scheffler, Menzel, der Mensch — das Werk. Berlin, Bruno Cassirer. 1915.

Zum Gedächtnis Menzels hat uns Scheffler dieses Buch als eine stille Säkularfeier beschert. Es ist kein opus magnum; der Kataloge konnte es entraten, weil ihrer vorläufig genug über Menzel erschienen sind; wer aber meinen sollte, es sei nun auch genug über Menzel räsoniert, der wird von Scheffler artig eines Besseren belehrt. Sein Buch ist gut zu lesen und mit seinen glücklich gewählten und vortrefflich reproduzierten Abbildungen auch gut zu besehen.

Jede Zeit hat Ursache, ihr Urteil über die grossen Meister der Vergangenheit neu zu formulieren — da es sich eben mit jedem Geschlechte wandelt. Und das Urteil unseres Geschlechts derer, die Menzel als Greis zu ihren Zeitgenossen zählten, hat Scheffler besser formuliert als seine Vorgänger. Er hat damit vorläufig die Akten geschlossen — bis zur Verhandlung, vor der nächsten Instanz, die von der jüngeren Generation in einigen Jahrzehnten anberaumt werden mag.

Unter dem Eindruck der grossen Menzelausstellung, die nach dem Tode des Meisters in der Nationalgalerie stattfand, hatten als die Berufensten Tschudi und Meier-Graefe seine übliche Geltung (– alles ist wohlgethan –) einer Revision unterzogen. Jeder war dabei auf seine Art, das heisst Tschudi gemessen und Meier-Graefe lebhaft und stark pointierend, zu dem nämlichen Ergebnis gelangt, dass Menzel vielmehr als Zeichner denn als Maler und viel mehr in seinen jungen Jahren als auf der Höhe seines Ruhmes zu schätzen sei. Namentlich Meier-Graefe wirkte in seinem Buche, das vielleicht als sein bestes gelten darf, revolutionierend. Nur in einem Punkte ging er zu weit – als er Menzels künstlerischen Charakter in Frage stellte. Hier widerspricht ihm Scheffler mit gutem Grunde. Ihm stand ein Schlusswort zur Debatte wohl an, weil er scharfsinnig, wohlwollend und gerecht urteilt. Seine resümirende Betrachtung, über Menzel als Menschen, in der er die Folgerichtigkeit in Menzels Entwickelung und die über jeden Zweifel erhabene Redlichkeit seines Charakters darthut, ist unwiderleglich. Es ist ja nicht wahr, dass der Künstler und der Mensch irgendwann und irgendwie getrennt zu betrachten seien, da ja doch die Aufgabe des Küntlers in nichts anderem besteht als in der Darstellung des Menschen — nicht des Objektes, das draussen irgendwo umherläuft, sondern des schauenden und schaffenden Subjekts. Eben deswegen hätte Scheffler den ersten Teil seines Buches ebensowohl „der Künstler“ überschreiben können. Der Künstler oder der Mensch Menzel war nun, wie Scheffler überzeugend ausführt, keineswegs zwiespältig oder untreu gegen sich selbst, wohl aber war er in hohem Maasse kompliziert — eine Natur, die bei aller Bereitwilligkeit zu dienen und einer auferlegten oder selbstgewählten Pflicht zu genügen auch einen Herrenwillen besass; eine Natur ferner, die bei vielfacher Härte gegen andere und sich selbst eine liebe-

M. MARIS, SCHLÄCHTEREI
AUS DER SAMMLUNG W. J. VAN RANDWIJK

bedürftige Weichheit schamhaft in sich verschloss; eine Natur, die Anmut und Trivialität, Leichtigkeit und Erdenschwere vereinigte — und alle diese Eigenschaften mit jener Unbefangenheit, die zum Wesen grosser Künstler gehört, zum Ausdruck brachte. Wie ferner das Animalische des Zwergenkörpers Menzels Geistigkeit beeinflusste, ihn reizbar und misstrauisch machte, wie im Zusammenhang damit das erotische Element seiner Kunst fern blieb, alles das setzt Scheffler fein und richtig auseinander. Menzel war kein aristokratischer, vielmehr ein recht kleinbürgerlicher Mensch — und doch nicht nur genial, sondern, wie Scheffler hervorhebt, heroisch geartet. Das sind keine Widersprüche, die sich ausschliessen, es ist nur eine ungewöhnliche Vereinigung menschlicher Eigenschaften, die das eigentümlich gereizte Verhältnis erklärt, in das Menzel seine Bewunderer immer wieder versetzt. Scheffler hat tiefer gesehen als seine Vorgänger, wenn er schreibt: „Selbst wenn es sich ergeben sollte, dass Menzel bei seinen Friedrichsbildern, bei seinen Volksdarstellungen an die Wirkung auf das Publikum gedacht hat, so wäre auch damit gegen den Charakter noch nichts bewiesen; es wäre dann zu untersuchen, warum ein Talent wie Menzel solche Wirkungen erstrebte, ob er nicht in solchen Wirkungen das Ziel der Kunstarbeit überhaupt sah, und warum er unter den gegebenen Umständen so denken musste.“ — Das ist wahr, Menzel respektierte die Wünsche des Spiessbürgers, weil er selber einer war. Unerhört — aber eben nicht charakterlos! Er, der zentrale Meister der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, giebt damit ein erschütterndes Beispiel von dem allgewaltigen Einfluss der Umwelt auf den Schaffenden, der das Schicksal der deutschen Kunst seines Zeitalters so verhängnisvoll bestimmte im Guten wie im Bösen, der die Blüten einer bescheidenen und reinen bürgerlichen Kunst hervortrieb und die Grossen und Eigenen beugte, knickte oder sie zu erbitterten und einsamen Revolutionären machte!

Der zweite Teil von Schefflers Buch verfolgt die Werke Menzels in ihrer geschichtlichen Entwickelung.

Im allgemeinen wird man auch hier dem Autor nur beistimmen können ohne darum jede Einzelheit zu unterschreiben. Eine so interessante Frage wie die, warum Menzel, der doch bereit war, jeden Stiefel oder jede Feuerzange zu porträtieren, kein Bildnismaler gewesen oder geworden sei, verlockt zu weiterer Erwägung. Vielleicht — es sei nur eine Andeutung riskiert — wollte Menzel nur darum kein Porträtist werden, weil ihm das Repräsentative, das zu jedem rechten Bildnis gehört, durchaus widerstrebte. Seiner Art nach hat er es vielleicht als die Phrase oder Pose der individuellen Erscheinung angesehen, er der jede Phrase und Pose verabscheute. — Vollkommen richtig wird darauf hingewiesen, dass Menzel manche Züge mit Degas gemeinsam hat, weniger will es dagegen einleuchten, dass er sich mit Daumier oder mit Manet in erwähnenswertem Maasse berührt habe. Eigentümlich scheint sein Verhältnis zu Dürer gewesen zu sein. Er hat sich in seiner Jugend, wie alle Welt in der deutschen Malerzunft, eine Zeitlang von den Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians begeistern lassen, wie man an einer Gruppe dekorativ komponierter Lithographien für Gedenkblätter und Urkunden recht wohl merken kann, auch bedankt er sich in einem an den Freund Arnold gerichteten von Tschudi abgedruckten Briefe mit bewundernden Ausdrücken für einen Dürerschen Stich, dennoch aber muss er sich ihm fremd gefühlt haben. Später scheint er sich wiederholt über Dürer mit jener knurrigen Gereiztheit geäussert zu haben, die ihn gegen die seinem Wesen fremden Götter und Heroen der öffentlichen Meinung erfüllte. Als Zeugnis dessen sei nur eine Stelle aus einem Briefe Lichtwarks an seine Kommission vom 6. Februar 1895 zitiert, wo es nach einer Unterhaltung mit Menzel heisst: — „Sehr erstaunt war ich, ihn über Dürer im höchsten Grade abfällig urteilen zu hören. Unter den Zeichnungen wäre manches Gute, aber seine Stiche und Holzschnitte enthielten nicht viel davon und seine Bilder wären kindliche Versuche“ . . . Dagegen scheint er Rembrandt geliebt und verehrt zu haben.

Doch ich möchte mich nicht in Einzelheiten verlieren und dieses um so weniger, als nicht durch derlei Glossen der Ausdruck freudiger Zustimmung beeinträchtigt werden soll, mit dem wir Schefflers Menzelbuch und die Gesinnung, von der es getragen ist, begrüssen.

G. Pauli

✲

Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, F. Bruckmann. 1915

Unbeirrt hat Wölfflin auf seinem wissenschaftlichen Wege seit dreissig Jahren einen Marschrichtungspunkt im Auge behalten: Kunstgeschichte als Stilgeschichte. Wie sich der Stil der Renaissance auflöst und in den Barock übergeht, war das Thema seiner 1888 erschienenen baugeschichtlichen Untersuchung über Renaissance und Barock. Die Physiognomie des ersten Buches wurde durch die gleichen Züge bestimmt, die auch das Antlitz des hier besprochenen Werkes trägt: Ordnung des Stoffes nach Begriffen, Besinnung der Kunstgeschichte auf ihre formalen Probleme.

Mehr und anderes als Künstlerbiographen und Schilderung der Zeitumstände wollte schon Wölfflins grosser Lehrer Jakob Burckhardt geben. Er gliederte das Thatsachenmaterial seiner Geschichte der Renaissance in Italien (zuerst 1868) nach architektonischen Aufgaben, ihm schwebte eine Kunstgeschichte „nach Sachen und Gattungen“ vor, zu der er in den Studien über einzelne Bildstoffe (Altarbild — Porträt — Battagliemalerei) den Grund legte. Eine eigentliche begriffliche Forschung und eine Verfeinerung der begrifflichen Werkzeuge lag Burckhardt aber doch noch fern.

Mit aller Entschiedenheit verlangte Wölfflin dann im Vorwort zur zweiten Auflage seiner „Klassischen Kunst“ (1901) das Entstehen von Beiträgen zu einer allgemeinen Geschichte des künstlerischen Sehens. An dieser Aufgabe haben seitdem sich manche versucht. Aus der älteren Generation: Wickhoff, Riegel und Schmarsow, von Jüngeren: Jantzen in seinem „Niederländischen Architekturbild“ (1910), der Referent in seiner „Einführung in die bildenden Künste“ (1912), Frankl in den „Entwicklungsphasen der neueren Architektur“ (1914). Aber Wölfflin hat recht, wenn er im Vorwort seines neuen Buches schreibt: „Es muss endlich eine Kunstgeschichte kommen, wo man Schritt für Schritt die Entstehung des modernen Sehens verfolgen kann, eine Kunstgeschichte, die nicht nur von einzelnen Künstlern erzählt, sondern in lückenloser Reihe zeigt, wie aus einem linearen Stil ein malerischer geworden ist, aus einem tektonischen ein atektonischer usw.“ Die Grundbegriffe einer solchen Entwicklung sucht Wölfflin „eröffnend und tastend“ festzulegen, da jetzt mitten im Kriege an eine erschöpfende Darstellung nicht zu denken ist.

Der Untertitel des Buches lautet: „Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.“ Wölfflins Untersuchungsfeld umfasst den Zeitraum von 1400 bis 1800. Der Verlauf der Entwicklung innerhalb dieser Grenzen stellt sich Wölfflin dar als eine grosse Schwenkung vom Klassischen zum Barock. Die Wandlung auf Begriffspaare zu bringen, von denen jeder erste Begriff das Verhalten der klassischen, jeder zweite Begriff das Verhalten der barocken Epoche kennzeichnet, ist die Aufgabe. Fünf „Kategorien der Anschauung“ stellt Wölfflin auf: 1. Die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, 2. Vom Flächenhaften zum Tiefenhaften, 3. Von der geschlossenen Form zur offenen Form (Tektonisch und atektonisch), 4. Vom Vielheitlichen zum Einheitlichen (Vielheitliche Einheit und einheitliche Einheit), 5. Von der Klarheit zur Unklarheit (Unbedingte und bedingte Klarheit).

Bis zu einem gewissen Grade bedingen sich die Kategorien gegenseitig, auch hält es Wölfflin nicht für

J. FR. MILLET, HIRT UND HEERDE. ZEICHNUNG
AUS DER SAMMLUNG W. J. RANDWIJK

ausgeschlossen, dass sich noch andere Auffassungs- und Darstellungsformen finden lassen. Mit diesem begrifflichen Instrumentarium geht Wölfflin an meisterhaft gewählte Beispiele der Malerei, Plastik und Architektur heran. Er treibt „Naturgeschichte der Kunst“ und ist sich bewusst, in der Anwendung seiner Grundbegriffe auf einen bestimmten geschichtlichen Stoff eine neue, die für ihn „eigentliche“ kunstgeschichtliche Methode zu entwickeln. Aber wie weit rückt die Gelassenheit des Vortrags, der Verzicht auf alle zur Schau getragene Gelehrsamkeit und der stete Bezug begrifflicher Formulierung auf das mit allen Sinnen erlebte Kunstwerk dieses Buch ab von dem unerträglich hochmütigen Werke H. Tietzes, das sich als „Die Methode der Kunstgeschichte“ giebt! — —

Aus dem reichen Gedankengewebe Wölfflins lösen wir einige, gewissermassen die Muster bildenden Fäden. Erstens: Die fünf Begriffspaare lassen sich deuten im dekorativen und im imitativen Sinne. Die Kunstgeschichte pflegt den Ton fast ausschliesslich auf das imitative Element in der bildnerischen Gestaltung zu legen. Nur bei der Architektur wird der reine Begriff des Dekorativen losgelöst aus der Vermischung mit Forderungen der Imitation sichtbar. Es ist eine der Wahrheiten, die dem Laien am schwersten eingehen, dass — um Wölfflins Worte zu gebrauchen — die Geschichte der Malerei nicht Geschichte der wachsenden Einsicht in den Thatbestand der farbigen Erscheinung ist; vielmehr werden die farbigen Beobachtungen in einer Auslese verwertet, die von ganz anderen als bloss naturalistischen Gesichtspunkten her getroffen wird. Stilwandlungen sind Formulierungen des Natureindrucks auf einer neuen dekorativen Basis. Die Begriffe: Naturbeobachtung und Naturnachahmung sind stumpf und leer, solange man nicht weiss, unter welchen Anschauungsformen beobachtet, innerhalb welches dekorativen Schemas nachgeahmt wird.

Zweitens: den peinlichen Rest dogmatischer Ästhetik, der sich so oft noch in die Bewertung der verschiedenen kunstgeschichtlichen Epochen einschleicht, will Wölfflin ausrotten. Er gebraucht einmal das schöne Bild: „Wie man in das Geläute der Glocken alle möglichen Worte hineinhören kann, so kann man sich das Sichtbare auf sehr verschiedene Weise und Art zurechtlegen und niemand darf sagen, die eine sei wahrer als die andere.“ In seinen fünf Begriffspaaren glaubt Wölfflin die schlechthin selbstverständlichen Denkformen zu fassen; nicht Wert-, sondern Richtungsunterschiede kennzeichnen sie, jede künstlerische Weltanschauung ist imstande, ein volles Bild der Welt zu geben, jede besitzt ihre eigene Schönheit. Es ist eines der Kennzeichen dilettantischer Geschichtsauffassung, von jeder Zeit alles zu verlangen. Die optischen Möglichkeiten für den Künstler sind beschränkt, findet er doch ein gewisses Anschauungsschema bereits vor.

Drittens: Wenn es sich in dem vorliegenden Buche darum handelt, eine Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens zu geben, für die die Verschiedenheit des individuellen und nationalen Charakters von keiner grossen Bedeutung mehr ist, so erscheinen die Schemata des Sehens und Darstellens doch national gebrochen. Durch die Jahrhunderte hierdurch behauptet sich zum Beispiel eine bestimmte Art von deutscher und italienischer Vorstellungsweise. Die nationalen Typen der bildnerischen Phantasie herauszuarbeiten, ist eine der schwierigsten, aber auch der lockendsten Zukunftsaufgaben der Kunstgeschichtsschreibung. Wölfflin deutet im Abschluss seines Buches diese Dinge nur an. Hinter den verhaltenen und vorsichtig formulierenden Sätzen über nationale Charaktere spürt man aber schon zum Einsetzen bereitgestellte Gedankenreihen.

Über drei Etappen führt der Weg der Entwicklung des abendländischen Sehens: Unbewusst unklare, dumpfe, unentschiedene Darstellungs- und Anschauungsweisen kennzeichnen den Primitivismus — den Willen zur Vollkommenheit geklärter Gestaltung, die Schönheit geoffenbarter Gesetzmässigkeit besitzt die klassische Kunst — nach verhehlter Gesetzmässigkeit, bewusster Unklarheit und nach dem Reize entbundener Ordnung verlangt der Barock.

Diese Abwicklung des Sehprozesses hat etwas Rationelles. Wölfflin selbst sieht aber auch, dass sich seine Formel über die ganze Breite der geschichtlichen Wirklichkeit nicht abrollen lässt, dass man mit einer gewissermassen von selbst sich vollziehenden Entwicklung im Auffassungsapparat nicht auskommt, vielmehr als Erklärung für plötzliche Stilumschläge äussere Anstösse zu Hilfe nehmen muss. Die Lösung dieses Rätsels denkt sich Wölfflin darin liegend, dass gewisse Formen der Anschauung als Möglichkeiten vorgebildet sind und es von äusseren Umständen abhängt, ob und wie sie zur Entfaltung kommen. So soll es z. B. bei der jähen Umkehr vom Malerischen zum Linearen um 1800 zugegangen sein: Die neue Linie kam im Dienst einer neuen Sachlichkeit, die reine menschliche Gesinnung suchte das Neue.

Hier legen wir aber — soviel ich sehe — den Finger auf eine brüchige Stelle des Begriffsgerüstes. Ein grundsätzlicher Einwand muss gemacht werden. Gewiss folgt Wölfflin der Geschichte des abendländischen Sehens in der Richtung allmählich sich verändernder Augenempfindlichkeit, aber die Sehgeschichte deckt sich nicht ganz mit der Stilgeschichte der neueren Kunst. Um ein Bild zu gebrauchen: Wölfflins Entwicklungsspirale ist zu kurz, oben und unten ragt gewissermassen noch ein Stück geschichtlicher Stoff heraus: Das Mittelalter und das neunzehnte Jahrhundert. Die Kunst beider Abschnitte lässt sich unter den Gesichtspunkten bestimmter Sehformen allein nicht fassen. Das Studium der mittelalterlichen wie der neusten Kunst führt notwendig zu der Einsicht, dass Augenbedürfnisse nur die eine Wurzel künstlerischer Gestaltung sind, die andere Wurzel sind — um wieder bildlich zu sprechen — Herzensbedürfnisse. Goethe hat in der Farbenlehre das Begriffspaar: „sinnlich — sittlich“ zur Bezeichnung bestimmter Wirkungen der Farbe auf den Menschen gebraucht. Diese Begriffe ist man versucht, als oberste und unterste Windungen der Entwicklungsspirale Wölfflins anzufügen. Vom Sittlichen zum Sinnlichen, das heisst vom Ausdrucksbedürfnis zum Augenbedürfnis, von der Zeichensprache der Kunst zu einem Schema der Naturwiedergabe, aus der Geistesgeschichte in die Sehgeschichte führt der Weg vom Mittelalter zum sogenannten Primitivismus. Und umgekehrt: Um 1800 geht es vom Sinnlichen zum Sittlichen, von der Augenkunst des Rokoko zur Stilerneuerung durch Klassizismus und Romantik. Auch diese Entwicklung ist notwendig. Die Verknüpfung der Begriffe: Sittlich — Sinnlich ist genau so einleuchtend — weil sie einem natürlichen Wandlungsbedürfnis des Menschen entspricht — wie etwa der Schritt vom flächenhaften zum tiefenhaften Sehen. Die Naturgeschichte der Kunst umfasst weder, wie es früher hiess, nur Künstler- und Werkgeschichte, noch, wie man aus Wölfflins Buche herauslesen könnte, allein die Geschichte des Sehens, sie enthält vielmehr die Geistesgeschichte des abendländichen Menschen. Vielleicht meint auch Wölfflin etwas Ähnliches, wenn er in den Schlusssätzen sagt: Alle Sehgeschichte muss aber über die blosse Kunst hinausführen, die nationalen Verschiedenheiten des Auges enthalten, bedingend und bedingt, die Grundlagen des ganzen Weltbildes eines Volkes. —

Meisterwerke der Kunstgeschichte — wie zum Beispiel Burckhardts und Justis Bücher — werden bleiben, wenn auch die Ergebnisse, die sie enthalten und die Methoden, die sie anwenden, von der Forschung überholt sind, denn sie zählen Dank ihres Stiles zur deutschen Literatur. Auch wer von Wölfflin spricht und des Schriftstellers nicht gedenkt, geht am Hauptreiz seiner Bücher vorbei. An Gottfried Kellers sinnenkräftige Sprachkunst erinnert Wölfflins Fähigkeit, Freuden und Leiden des Auges in Worte zu übersetzen, Sätze von unvergessbarer Bildsamkeit zu prägen. Es wird vielen Hörern und Lesern Wölfflins so gehen, dass sie gewisse Kunstwerke nicht betrachten können, ohne dass Wölfflins Formulierungen — als seien sie die einzig deckenden und möglichen — sich einstellen. Auch dieses Buch ist reich an sprachlichen Schönheiten. Wie lebendig wird die Formenwelt der klassischen Kunst in Sätzen wie den folgenden: „jede Linie scheint zu wissen, dass sie eine schöne Linie ist und schön mit den Gespielen zusammengeht,“ oder: „man kann einen Erker nicht ablösen, ohne das Blut flösse.“ Die schwere Aufgabe, barocke Bauwerke zu beschreiben, ist meisterlich gelöst, wenn Wölfflin schreibt: „ein ovaler Grundriss öffnet sich nach vorn, wie eine aufgesprungene Feige,“ — „an Barockaltären erscheinen die Figuren wie der Schaumkamm im heftigen Wogenschlag der Architektur,“ — „die Wand

vibriert, der Raum zuckt in allen Winkeln.“ Mit unverbrauchten Sinnen erlebt Wölfflin Bilder und Plastiken: „Tintorettos drei Grazien werfen sich ungebärdig in dem Bildrechteck herum.“ — „Blitzschnell, wie Schlänglein huschen die Glanzlichter der Höhen (einer Büste Berninis) dahin,“ — „die Schatten lecken und züngeln“ — „die Zeichnung spinnt ihre Netze für sich.“

Solche Anschaulichkeit der Sprache ist aber nur die eine Seite des Wölfflinschen Stiles. Sie verbindet sich mit seiner weisen Sparsamkeit der Mittel und einer ausserordentlichen Entschiedenheit der Aussagen. Seine Bücher bleiben durchsichtig und beweglich in den Gelenken, wie die klassischen Bildwerke, die der Verfasser so liebt. Wölfflin duldet nichts „Dumpfes“. Eine gewisse Kühle ist bei alledem freilich nicht zu verkennen.

Einem so sachlichen Buche und einem Manne gegenüber, der Menschen und Dinge gern etwas von sich abhält, darf vom Persönlichen kaum die Rede sein. Und doch: Unverkennbar ist eine Wandlung in seiner Bewertung der Barockkunst, vor allem des nordischen Barocks; warme Worte — die wärmsten im Buche — gelten Barockwerken des germanischen Nordens. Der Kompass des Forschers zeigt noch mehr nördlichen Kurs als im Dürerbuche. Im Vorwort berichtet Wölfflin, dass der Krieg zu einem Verzicht auf weitschichtige Darlegungen der behandelten Grundgedanken gezwungen habe. Sollte das weltgeschichtliche Beben, das die Völker und uns alle schüttelt, wirklich nur das Ausmass der Arbeit beschränkt, nicht aber auch den Geist gewandelt haben? Wölfflins Antlitz wendet sich langsam der germanischen Welt zu und sein Auge ruht auf Rembrandt.

Wilhelm Waetzoldt

✲

Adolf Stäbli. Sein Leben und Werk. Von Hans Graber. Mit 80 Tafeln. Benno Schwabe & Co. Basel 1916.

Von allen bedeutenden Schweizer Malern des neunzehnten Jahrhunderts gewährt wohl Stäbli das ruhigste Bild, das der Fülle und Geschlossenheit zugleich, das Bild eines Malers, der in engerm und weiterem Kreise sich selber treu und doch stets lebendig, einfach und gross, prächtig und zart erscheint. Hans Graber schildert auf Grund einer herzlich anziehenden Darstellung des Menschen den kongenialen Werdegang des Künstlers, der ihn von dem heimatlichen Tiermaler Koller, dessen Spur in Stäblis Kunstübung- und Gesinnung unverlierbar und leuchtend geblieben ist, zu Schirmer, dann aber, weit über diesen hinaus, nach Paris vor die Werke der französischen Landschafter der Zeit um 1860—70 kommen lässt. In München bringt Graber ihn in Beziehung mit den fortschrittlichsten Elementen, den jungen Trübner eingeschlossen, und stellt die Berührungen namentlich in der Bildform fest, die sich für Stäbli zwischen der Gruppe um Leibl, mehr noch der um Victor Müller und zeitweise Böcklin ergeben. Doch zeigt er trefflich, noch einige Grade der Entschiedenheit mehr würden nur von Gutem gewesen sein, wie die ganze Ahnenreihe von Ruisdael bis zu den Zeitgenossen vor der Originalität der Stäblischen Eigenheit verblasse. Gelungen ist auch der Nachweis, wie die Einheit dieser kühnen, festen, dunkelsaftigen, heroischen und doch naturnahen Bilder auch dadurch nicht gestört werde, dass den bekannteren düstern andre, sonnige, linde, milde zur Seite stehn. Die Arbeitsweise Stäblis ist klug und bedeutungsvoll gekennzeichnet, und es macht nachhaltiges Vergnügen, wie sich die frühbewährte Treue des Malers zu seinem Wesen in den Werken spiegelt und belohnt, die, wie die „Chiemseelandschaft“ von 1874, die „heroische Landschaft,“ die „Birkenlandschaft“ (im Kunsthaus Zürich), der „Sturm“, „Gewitterwolken“, „Gewittrige Flusslandschaft“ 1895, „Mairegen“ 1896, „Herbststimmung“ (Hamburg, Kunsthalle) unstreitige Höhepunkte der deutschen Kunst zwischen 1870 und 1900 darstellen.

Johannes Widmer

✲

Achille Ségard, Mary Cassatt mit 38 Illustrationen. Paris, Ollendorff. Preis 3.50 Francs.

Das Interesse der Deutschen für die Meister des Impressionismus hat Mary Cassatt bisher übergangen. Mit Unrecht; sie ist von den Frauen, die im neunzehnten Jahrhundert in der künstlerischen Bewegung eine Rolle spielten, sicherlich die Stärkste, eigenartiger und selbständiger als Eva Gonzales und Berthe Morisot. Auch in Paris ist sie in den letzten Jahrzehnten zu sehr zur Seite gedrängt worden; nur der unermüdliche Durand-Ruel, der ihr erst kurz vor dem Krieg wieder eine Ausstellung widmete, hat immer von neuem sich für sie eingesetzt. Degas unterstützte ihn von früh auf darin. Degas hat zeitlebens eine entschiedene Abneigung gegen malende Frauen gehabt. Als er im Beginn der siebziger Jahre die ersten Bilder von Mary Cassatt sah, ohne zu wissen, dass sie von einer Frau gemalt waren, sagte er: „Das ist ein Mann, der sieht, empfindet und malt wie ich.“ Er konnte sich lange nicht damit abfinden, dass Mary Cassatt weiblichen Geschlechtes ist. „Verflucht“, rief er einige Jahre später vor einem ihrer Bilder aus: „Ich kann's zulassen, dass eine Frau so sicher und kräftig zeichnet“. Eine Frau, die von Degas so hoch geschätzt, von Gauguin Degas gleichgestellt wurde, die Bewunderung und Freundschaft von Mallarmé, Hujsmans und Zola genoss, sollte auch in Deutschland eine warme Würdigung finden. Achille Ségards Buch ist eine gute Einführung in die Kunst dieser Amerikanerin. Der Verfasser giebt ihre Biographie — mit Ausnahme des Geburtsdatums aus jener albernen Höflichkeitsrücksicht, die in Frankreich üblich ist. M. Cassatt ist 1854 geboren —; er entwickelt ihren künstlerischen Werdegang und giebt alles in allem ein schönes, vollständiges und kluges Bild ihres Lebenswerkes. Die Abbildungen sind vortrefflich und unterstützen die Darstellung aufs beste.

Otto Grautoff

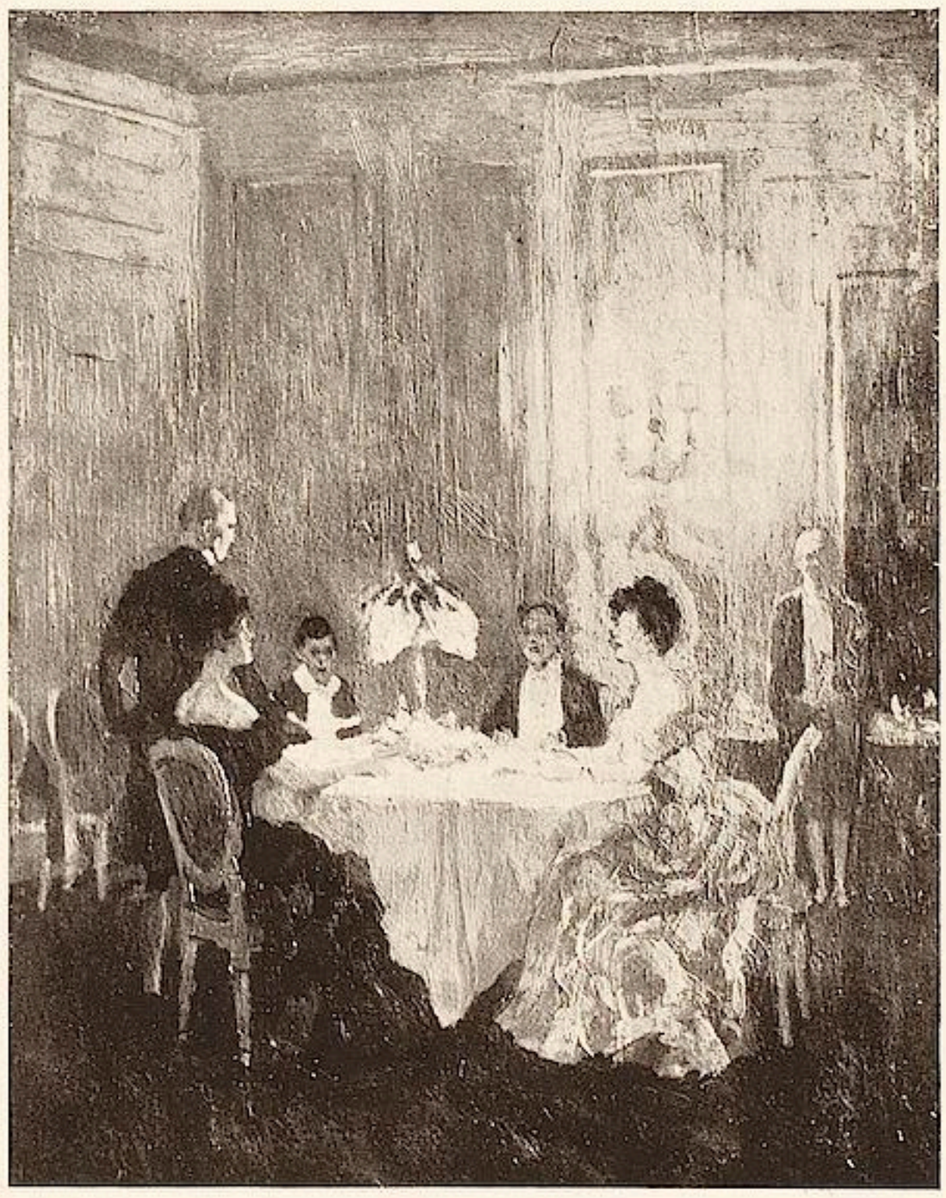
LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Besteuerung der Kunstwerke? Von Georg Jahn. Leipzig, Verlag Rudolf Schiek & Co. 1916.

Der Krieg und die Kunst. Rede zur Feier des Geburtstags des Kaisers von Alexander Amersdorffer. Berlin 1916, E. S. Mittler & Sohn.

Wilhelm Wagner, Zwölf Lithographien. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Die Daguerreotypie in Hamburg 1839—1860. Von Wilhelm Weimar. Hamburg 1915. In Kommission bei Otto Meissners Verlag.



AUGUST NEVEN DU MONT, DINER
AUSGESTELLT IM KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN

VIERZEHNTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESEH.
11 JUL 19'5

Jahrgang XIV

Heft X

KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

JAHRGANG XIV, HEFT X JULI 1916

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT X

AUFSÄTZE

Seite

Rudolf Eberstadt: Zur Geschichte des Städtebaues II 475
Karl Scheffler: Deutsche Museen moderner Kunst: Halle 491
Moritz von Schwind: Ein Brief und fünf bisher unveröffentlichte Zeichnungen . . . 503
Franz Marc †, Fritz Burger †, Bernhard Frydag †, Alfred Mohrbutter † 507/509
Kunstausstellungen: Hamburg, Amsterdam, Berlin, Düsseldorf, Köln, München . 510/515
Auktionsnachrichten: Sammlung Beckerath, Sammlung J. Stern 516
Chronik 519
Neue Bücher 520

ABBILDUNGEN

Seite

Gottfried Schadow: Bildnisbüste Friedrich Nicolais 474
Görlitz: Untermarkt 476, 477, 479
Schaffhausen: Munot 478
Normalplan einer Stadt 480
Ulm: Bürgerhäuser 481
Ulm: Soldatendörfchen 482
—: Städtisches Kornlagerhaus 483
Bamberg: Stadtbild 485
Erlangen: Luitpoldplatz 487
Schwerin: Der Dom und das Neue Gebäude 489
Waldemar Rösler: Kohlezeichnung . . . 491
Karl Gussow: Dora Lütts 492
Karl Spitzweg: Stallbursche 493
Max Liebermann: Tuchweberei 494
—: Herrenbildnis 495
Max Slevogt: Viehweide 496
—: Freilichtbildnis 497
Walter Leistikow: Havellandschaft . . . 498
Lovis Corinth: Selbstbildnis 499
Max Beckmann: Gesellschaftsbild 501
Moritz von Schwind: Fünf Zeichnungen 503/506
Franz Marc: Kuh 507
—: Gazelle 508
Bernhard Frydag: Drei Skulpturen . 509/511
Franz Hals: Bildnis eines Mannes 513
Rudolf Hirth du Frènes: Marktszenen . . 514
Darmstadt: Luisenplatz 515

ASIATISCHE KUNST

ANTIQUITÄTEN
WERKE ERSTEN RANGES
CHINA, PERSIEN, INDIEN
ALTINDISCHE PLASTIK

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTR. 10 (NÄHE LENBACHPLATZ)

Schweden
im Auge des Künstlers
von
Carl G. Laurin

Mit vielen zum Teil farbigen Abbildungen von Bergh, Engström, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Anders Zorn u. a.

Preis Mark 4.50

VERLAG BRUNO CASSIRER / BERLIN

GOTTFRIED SCHADOW, FR. NICOLAI. 1798. ORIGINALMODELL
MUSEUM IN HALLE A. D. S.

ZUR GESCHICHTE DES STÄDTEBAUES

VON

RUDOLF EBERSTADT

II.

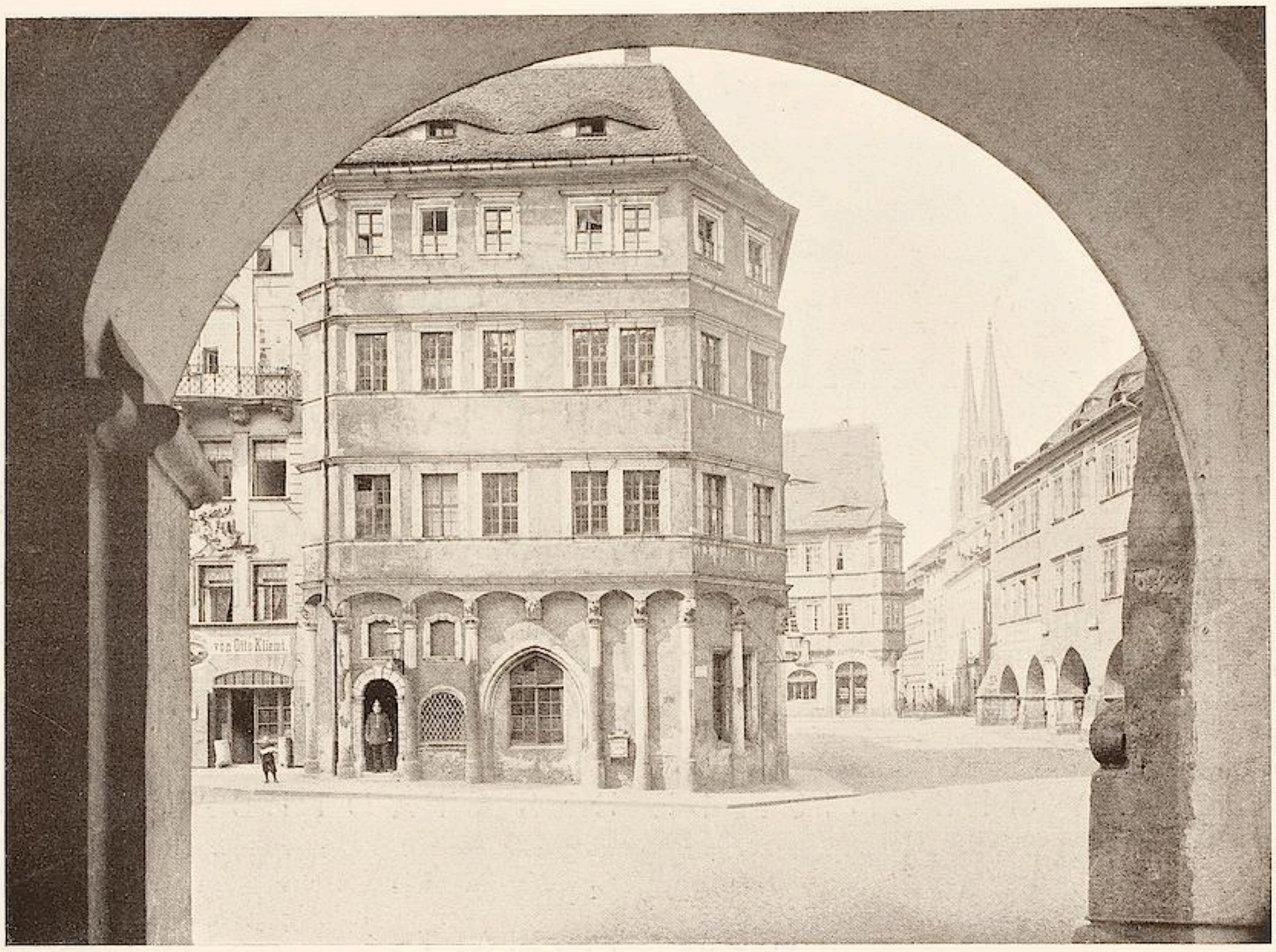
(Schluss.)

III.

Während die Systematik der Anlage neuer Städte fortschreitet, findet der Städtebau zugleich in der Entwickelung und in dem Ausbau der alten Städte die bedeutsamsten Aufgaben. Im sechzehnten Jahrhundert erfuhr die Bauthätigkeit in den meisten westeuropäischen Ländern allgemeine Förderung. Wohl ist der Kirchenbau in den Ländern nördlich der Alpen gegenüber dem Mittelalter stark zurückgegangen; um so grösser sind die künstlerischen Aufgaben auf anderen Gebieten. Die Landesfürsten, die hohe Geistlichkeit, der Adel, die Stadtverwaltungen, die vermögenden Bürger — in Augsburg wurde von 1490 bis etwa 1530 der grösste Teil der Stadt umgebaut oder auch ganz neu gebaut — geben umfangreiche Bauaufträge; für den Städtebau beginnt eine Zeit lebhafter Neugestaltung.

Italien steht in dieser Zeit in der Schulung der Baukünstler und in dem entscheidenden Einfluss der Literatur, wie wir wissen, allen andern Ländern voran. In der Praxis des Städtebaus rückt indes allmählich ein anderes Land an die führende Stelle; es ist Frankreich. Allerdings waren es italische Anregungen, die seit 1500 auf dem Gebiet des Gewerbewesens und der Technik, wie auf dem der Baukunst von den französischen Königen übernommen wurden; aber die Ausgestaltung in Frankreich war eine selbständige und eigenartige. Auf dem Gebiet des Städtebaues gelangte nunmehr das geschlossene System der landesfürstlichen Baupolitik zur Ausbildung.

Die französischen Könige hatten im sechzehnten Jahrhundert, als die Hofhaltung in Paris einen immer grösseren Glanz entfaltete, in stets steigendem Maasse in den Ausbau der Hauptstadt Paris eingegriffen. Während die Prunkbauten der Könige und die Wohnhöfe des Adels das Stadtbild bereicherten, fand zugleich eine starke Vermehrung der Bevölkerung statt. Die Stadt nahm ebenso an Pracht wie an Umfang



GÖRLITZ, UNTERMARKT

zu. Auf diese bauliche und populationistische Bewegung haben die Könige frühzeitig einzuwirken gesucht. Die Eingriffe beginnen, wie hervorgehoben sei, mit einem Bauverbot; die religiösen Bewegungen des sechzehnten Jahrhunderts liessen es Heinrich II. angezeigt erscheinen, dem Zustrom von Zuwanderern nach Paris vorzubeugen, und ein im Jahre 1549 erlassenes allgemeines Bauverbot wurde hierfür als ein geeignetes Mittel erachtet. Das allgemeine Verbot wurde alsbald für einzelne Bezirke aufgehoben und nach wenigen Jahren nicht mehr berücksichtigt; indes entwickelte sich hieraus der Grundsatz örtlicher Bauverbote, der von dem Absolutismus in Frankreich wie in anderen Ländern vielfach angewandt wurde.

In der Absicht nämlich, die Bauthätigkeit in den von den Landesfürsten begünstigten Stadtbezirken (Innenstadt, Umgebung des Residenzschlosses) zu heben, wurde öfter der Häuserbau in den Vorstädten verboten oder auf die Errichtung kleiner minderwertiger Hausbauten beschränkt.

Inmitten solcher bald fördernden, bald hemmenden, immer aber obrigkeitlich regulierenden Eingriffe in das Bauwesen hatte sich bis zum Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich eine systematische Baupolitik entwickelt, die den Beamtenapparat und die Staatsgewalt auf den Städtebau anwandte. Die Ausstattung der Hauptstadt Paris mit vornehmen oder vornehm erscheinenden Bauten, die den Glanz des Königtums verkündeten, blieb allerdings das wesentliche Ziel. Ein von der mittelalterlichen Stadt vollkommen verschiedenes Ideal des Städtebaus wurde hierbei verwirklicht und als Vorbild aufgestellt. Die hauptsächlich angewandten Mittel der landesfürstlichen Baupolitik im Städtebau waren: Anlage gleichförmiger, öffentlicher Plätze („places à symmetrie", streng einheitlich umbaut); Anlage geradlinig gezogener Strassen; Durchführung von Stadterweiterungen durch Staatsbeamte und private Unternehmer nach einheitlichen Plänen; endlich die Vergabung von Baustellen mit der Verpflichtung, auf der angewiesenen Stelle ein Gebäude zu errichten.

In der Theorie und in der Praxis des Städtebaues bahnt sich eine Wandlung an, deren Wirkung sich

GÖRLITZ, UNTERMARKT

SCHAFFHAUSEN, MUNOT. BEFESTIGUNG FÜR FEUERGESCHÜTZ, 1564—1585 ERBAUT

in der Folgezeit fortwährend steigerte; es ist die veränderte Auffassung von der Strasse, der man jetzt einen selbständigen ästhetischen Wert beizulegen beginnt. Dem Mittelalter lag eine gesonderte Bewertung der Strasse fern; viel zu schwer hatte man um das Recht der Strasse zu kämpfen, als dass man im Strassenkörper einen eigenen Gegenstand der Baukunst hätte erblicken können. Die Stellung der Gebäude wurde genau abgewogen; das Stadtbild wurde künstlerisch behandelt; der durch die Bauwerke zu erzielenden Wirkung hatte die Strasse zu dienen.

Schon mit dem neuzeitlichen Festungsbau hatte dagegen die Strasse eine erhöhte Bedeutung gewonnen. Die Stadtplanung beginnt nunmehr mit einem ausgearbeiteten Strassensystem, das Eindruck machen und den Gesamtplan empfehlen musste. Die Forderung der gerade durchgehenden Strassen ist eine der ersten Regeln des neuzeitlichen Festungsbaus. Der Hauptplatz in der Stadtmitte und die Nebenplätze — das heisst die Bereitschaftsplätze, Waffenplätze — müssen durch geradlinige Strassen unmittelbar mit der Festungsumwallung verbunden sein; „fürs erst zeucht man alle Gassen Plätz und Ständ von der mitten auss dem Centro durchauss", lautet die Vorschrift Daniel Speckles. Nützlichkeit und Notwendigkeit hatten die Grundlagen hergestellt; das Schönheitsgefühl der Zeit musste sich, nach einem alten Grundgesetz der Baukunst, ihnen anpassen. Einem Zeitalter, das die Geometrie auf das höchste verehrte und mit jeder geometrischen Figur Sinn und Bedeutung verband, musste überdies in der That das „Strassennetz" eine ästhetische Befriedigung bereiten. Die systematisch angelegte Strassenführung entspricht dem Geschmack der Zeit; *justa spatiorum dimensione nobilis urbs,* lautete die rühmende Inschrift, die am Stadttor von Mannheim dem Eintretenden den Sinn des Schachbrettschemas erläuterte. Die selbständige Schönheit der Strasse an sich war entdeckt; allerdings ahnte das Zeitalter noch nicht, welchen Kultus spätere Geschlechter mit ihrem Liebling im Städtebau treiben würden.

Im sechzehnten Jahrhundert ist es zunächst nur die gerade Richtung der Strasse, in der die Schönheit zu erblicken ist; auch ist in diesem Zeitabschnitt die Beziehung zur Gebäudestellung noch keineswegs aufgegeben; im Gegenteil, sie dient jetzt, wie früher, der Begründung für die Führung der Strasse. Den für die nächste Zeit gültigen Kanon hat Andrea Palladio aufgestellt, der in seinem Lehrbuch der Architektur (um 1570) das Strassensystem behandelt. Palladio befolgt hierbei genau die Anordnung des Alberti, dessen Einteilung und Terminologie er festhält; um so beachtenswerter sind die sachlichen Wandlungen, die sich in der Auffassung vom Strassenbau vollzogen haben.

„Die Hauptverkehrs- und Geschäftsstrasse der Stadt", sagt Palladio, „soll breit und mit stattlichen Gebäuden geschmückt sein; denn hierdurch werden die Reisenden eine bedeutendere Vorstellung von der Stadt empfangen und häufig glauben, dass auch die übrigen Teile der Stadt von gleicher Schönheit seien. Die Hauptstrassen, die wir als Heerstrassen bezeichnen, sollen innerhalb der Stadt in der Weise angelegt werden, dass sie zielgerecht verlaufen und von den Stadttoren in gerader Linie nach dem Hauptplatz führen und andererseits, falls thunlich, ebenso in geradem Zug bis nach dem entgegengesetzten Tor durchgehen. Mit gleicher Linienführung der Strassen sind je nach der Grösse der Stadt mehrere kleine Plätze anzuordnen. Im übrigen sollen bedeutende Strassen nicht allein nach dem Hauptplatz, sondern auch nach den hervorragenden Bauwerken, wie Kirchen, Paläste, Säulenhallen und sonstige öffentliche Gebäude, gerichtet werden".

GÖRLITZ, UNTERMARKT

In der Auffassung des Palladio sind die Anschauungen der Festungsbaumeister und die der bürgerlichen Baumeister zu einer einheitlichen Lehre verbunden. Die Schweifung der Strasse als Mittel des städtebaulichen Effekts ist aufgegeben; geradlinig muss die Strasse sein und in gerader Führung die Stadt nach den verschiedenen Richtungen durchschneiden. Der Blickpunkt (point de vue) wird betont; den Monumentalgebäuden wird durch die Geradeführung der auf sie gerichteten bedeutenden Strassenzüge die richtige Wirkung verliehen — alles in allem eine Absage an die städtebauliche Auffassung des Mittelalters, das die Abwechselung — den Blickwechsel, siehe oben — im Stadtbild wünschte und damit in notwendiger Folgerung die Begrenzung des Blickfeldes in der Strassenführung bevorzugte.

Die bis zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts entwickelte Auffassung von der Stadtplanung zeigt sich in dem von Vincenz Scammozzi im Jahre 1615 veröffentlichten Werk „Architettura universale", das den Festungsbau und die bürgerliche Baukunst umschliesst und den üblichen Normalplan für eine Stadtanlage giebt; s. Abbildung 6. Der rechteckige Baublock ist durchweg angewandt, abgesehen von

den durch den Verlauf des Festungswalls bedingten Schneidungen der äusseren Reihe. Den Baublöcken selbst sind dagegen verschiedene Abmessungen gegegeben, so dass kleine, mittlere und grosse Grundstücke für die verschiedenen Klassen der Bevölkerung entstehen; (siehe oben Palma Nova). Der Wechsel in dem Planungsbild wird erzielt durch die Einführung eines Wasserlaufs und durch die Einfügung des uns bekannten Schemas der fünf Plätze. Die Platzecken sind hier fest geschlossen; die Strassen werden durch die Platzmitte geführt. Für die Strassen ist durchgängig die gleiche Breite angesetzt; zwischen Hauptstrassen, Nebenstrassen, Wohnstrassen besteht keine wahrnehmbare Scheidung. Nur für die äussere Ringstrasse, die als Zugang zum Wall und als Auffahrt zu den Bollwerken dient, ist eine grössere Breite vorgesehen.

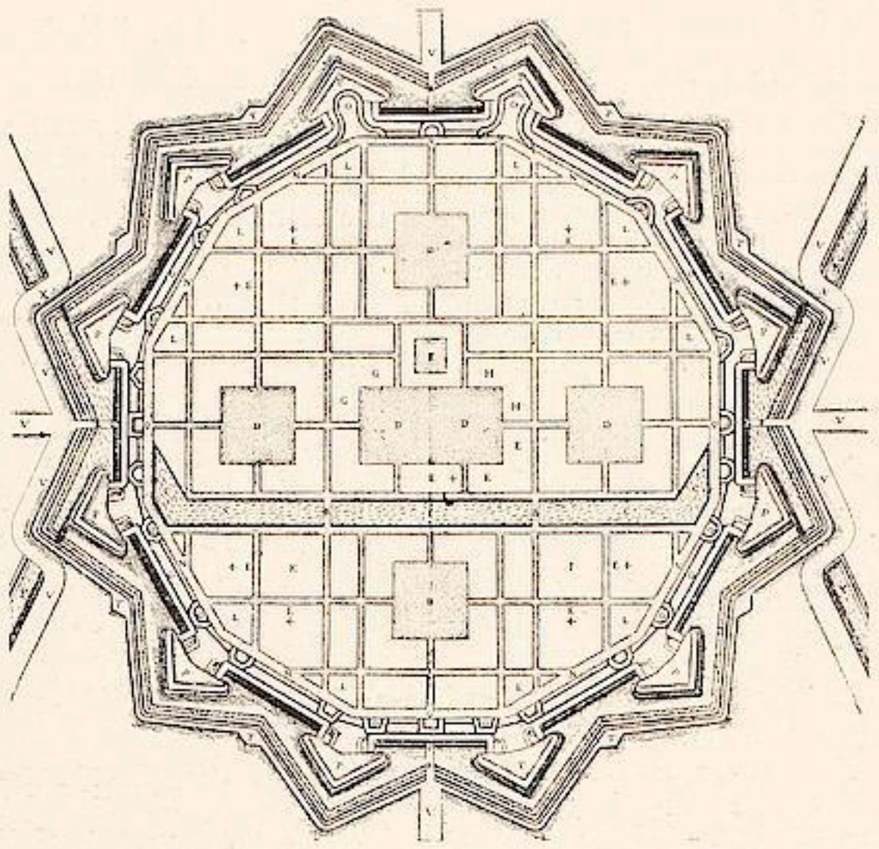


ABB. 6. NORMALPLAN EINER STADT. (SCAMOZZI)

Während Wissenschaft und Technik neue Anschauungen entwickelten, hatte sich zugleich auf dem Gebiet des Rechts und der Verwaltung ein Umschwung vollzogen, der für die praktische Durchführung der neuen städtebaulichen Bestrebungen erst die Möglichkeit schuf. Das Zeitalter des Absolutismus hatte begonnen. Eine neue wissenschaftliche Behandlung des Staatsrechts entwickelt sich während des sechzehnten Jahrhunderts. Die Rechtsphilosophie, zunächst vor allem durch romanische Autoren gepflegt, untersucht den natürlichen Begriff des Staates und seines Rechts. Das Ziel war nicht mehr, wie im Mittelalter, die vorsichtig tastende Fortbildung überlieferter Einzelrechte und Befugnisse, sondern die Konstruktion des Rechts aus der Natur der Dinge. Die Staatsgewalt wurde erkannt als ein begrifflich vollkommenes Wesen, das sein Recht auf allen Gebieten absolut gebrauchen dürfe.

Für die Bethätigung der Regierungsgewalt aber bot vor allem der Städtebau eine Vereinigung günstiger Bedingungen. Die Lehren der neuen Städteplanung schienen den obrigkeitlichen Eingriff geradezu herauszufordern und waren dem unumschränkt handelnden Willen angepasst. Andererseits waren die Machthaber des sechzehnten Jahrhunderts der Durchführung von Plänen geneigt, die von einer fortschreitenden Entwickelung des Gemeinwesens zeugten, zur Verschönerung der Städte beitrugen und dem Urheber ein bleibendes Gedächtnis der Bauthätigkeit — den Bauruhm — sicherten.

Wir dürfen, ohne eine vaterländische Note anzuschlagen, die landesfürstliche Bauthätigkeit in Deutschland als den höchststehenden Abschnitt im neuzeitlichen Städtebau bezeichnen. Wohl haben die deutschen Landesfürsten im Städtebau, wie auf anderen Verwaltungsgebieten, Einrichtungen aus Frankreich übernommen; aber die Ausgestaltung war eine wesentlich verschiedene. In Frankreich Fürstenabsolutismus, von dem persönlichen Willen des Fürsten beherrscht; in Deutschland in den gut verwalteten, nicht schlechthin das französische Vorbild nachahmenden Ländern dagegen der Staatsabsolutismus, der die von den verrotteten ständischen Rechten losgelöste Regierungsgewalt im Dienste des Staatswesens gebraucht. Die Leistungen der landesfürstlichen Bauthätigkeit in Deutschland erscheinen um so grösser, wenn man den traurigen Zustand berücksichtigt, in den die einzelnen Territorien durch den Dreissigjährigen Krieg und die ihm nachfolgenden Raubzüge Frankreichs geraten waren. Wenn auch das ganze Land unter den Verwüstungen des grossen Krieges schwer gelitten hatte, so ging doch die vornehmste Aufgabe der Landesfürsten dahin, die Städte aus ihrem tiefen Verfalle wieder aufzurichten.

Ein Hauptmittel für die Kräftigung des Staatswesens bildete, der damaligen merkantilistischen Auffassung entsprechend, die Förderung von Handel und Gewerbe; das Gewerbe aber hatte — von bestimmten sogenannten Landindustrien abgesehen — von altersher in der Hauptsache seinen Sitz in den Städten und wurde in einzelnen Staaten geradezu auf die Städte beschränkt. Durch Freiheiten und Privilegien, durch die Aufnahme Landesflüchtiger

ULM, BÜRGERHÄUSER. FRAUENSTRASSE

ULM, SOLDATENDÖRFCHEN. EINSEITIGE WOHNSTRASSE

und durch Religionsverfolgung Vertriebener wurden immer neue Scharen gewerbethätiger Einwanderer in die Städte gezogen. Hand in Hand mit der energischen städtefördernden Politik, namentlich in Brandenburg-Preussen, in der Pfalz, Braunschweig-Lüneburg u. a. m. ging nun, als ihre sachlich selbstverständliche Folge, die umfassende Bauthätigkeit und Baupolitik. Die landesfürstliche Baupolitik in den deutschen Staaten war während des siebzehnten Jahrhunderts nahezu vollständig und noch während des achtzehnten Jahrhunderts in grossem Umfang, in ihrem Grundzug Besiedelungs- und Gewerbepolitik. Unter der grossen Zahl der von deutschen Landesfürsten durch Anlage umfangreicher Stadtteile umgestalteten oder völlig neugegründeten Städten mögen genannt sein: Berlin, Magdeburg, Mannheim, Erlangen, Braunschweig, Neuwied, Ludwigsburg, Hanau, Darmstadt, Düsseldorf, Kassel, Karlsruhe. Kaum übersehbar ist die Zahl der Städte, in denen einzelne Stadtbezirke und namentlich Kleinsiedelungen neu angelegt wurden.

Regelmässig wurde den neu zuziehenden Siedlern die Baustelle, das Bauholz und ein Teil der übrigen Baumaterialien unentgeltlich gewährt und die Freiheit von Abgaben vom Gebäude für einen beschränkten Zeitraum, im einzelnen auch für die Dauer, zugesichert. In vielen Fällen wurde bei Errichtung grösserer Wohngebäude ein barer Zuschuss, sogenanntes Baudouceur, gezahlt.

Der landesfürstliche Städtebau betrachtet die Stadt als eine Einheit, deren bautechnische Einzelheiten er genau zu regeln beansprucht. Ein solches Verfahren entspricht ebenso dem ästhetischen Gefühl der Zeit, die im Strassenbau und im Häuserbau ihren Geschmack und ihr Stilempfinden zur Geltung bringen will, wie es sich auch aus der zeitgenössischen Auffassung von den Rechten und Pflichten der Obrigkeit ergiebt. Eingehende baupolizeiliche Vorschriften regelten den Häuserbau; die Entwürfe für die Fassaden bedurften, wenn sie nicht geradezu von der Obrigkeit geliefert wurden, regelmässig der Genehmigung. Die Gebäudehöhe, mitunter selbst die Gleichartigkeit der Höhenlinie des Dachgesimses wurde normiert. Einen Gegenstand besonderer Fürsorge bildete die Bodenparzellierung und die Grundstückseinteilung. Schon aus den Erläuterungen zu unseren Abbildungen 5 und 6 haben wir gesehen, dass der Stadtbaumeister genaue Abstufungen in dem Ausmass der Baublöcke und demnach in der Grösse und Tiefe der Baustellen

ULM, STÄDTISCHES KORNLAGERHAUS

vornimmt. Im allgemeinen lassen sich drei Grössenklassen unterscheiden, von dem vornehmen Haus bis zu dem Kleinhaus und Handwerkergrundstück.

Auch hier ist der Städtebau in Deutschland verschieden von dem der romanischen Länder und durch die weitestgehende Wahrung sozialer Gesichtspunkte gekennzeichnet. Die Grundstückseinteilung wurde genau dahin geregelt, dass dem Kleinhaus ein reichlicher Anteil gesichert bleibt. In Mannheim ging die Vorsorge so weit, dass in jedem Baublock nur eine Anzahl grosser Grundstücke geschnitten wurde, während die grössere Hälfte des Blocks dem Kleinhaus und Handwerkerhaus vorbehalten blieb. In Berlin wurden in der Friedrichstadt Teile der einzelnen Baublöcke, sowie ganze Strassen dem Kleinhaus zugewiesen.

Im übrigen bevorzugt der landesfürstliche Städtebau für das bessere und vornehme Bürgerhaus die in Italien und Frankreich ausgebildete Bauform des breitgestreckten grossen Wohnhauses. Namentlich in den Hauptstrassen wünschte man die grossen Haustypen, weil die grösseren Bauten äusserlich die Vorstellung der Vornehmheit und der Wohlhabenheit erwecken konnten und weil sie die Anwendung monumentaler, dem Palastbau entlehnter Bauformen gestatteten. Als sachlicher Grund der Begünstigung trat weiter hinzu, dass man in dem für mehrere Familien angelegten Stockwerkshaus die erforderlichen Mietwohnungen für die staatlichen Beamten bekam.

Bei der künstlichen Förderung der grossen Bauformen für die Hauptstrassen mögen wir uns noch vergegenwärtigen, dass es der damaligen Zeit vollständig an den Gewerbebetrieben fehlte, die heute unsere Verkehrsstrassen mit stattlichen Gebäuden versehen.

Das neue System des Städtebaues bringt die tiefgehendsten Wandlungen, die sich erstrecken auf die gesamte Grundlage der Stadtplanung, wie auf jede die äussere Erscheinung betreffende Einzelheit. Wir haben die Entstehung dieses Systems auf den einzelnen Gebieten des Bauwesens, der Rechtsentwickelung, der Zeitgeschichte betrachtet und die einflussreichen Formulierungen in der Fachliteratur kennen gelernt. Eine der besten Erläuterungen der Grundzüge des neuen Städtebaus finde ich indes an einer Stelle, wo man sie vielleicht am wenigsten vermuten wird — in den Schriften des grossen Philosophen Cartesius, der zur Erklärung seiner begriffsmässigen Forschung gerade den Städtebau seines Zeitalters heranzieht.

„Eine meiner ersten Betrachtungen", sagt Cartesius, „zeigte mir, dass ein Werk, das aus der Hand verschiedener Meister hervorgeht, nicht die gleiche Vollkommenheit aufweist, wie das von einem einzigen geschaffene. Beweis: die alten Städte, die aus ursprünglich kleinen Flecken im Laufe der Zeit zu grossen Städten emporgewachsen sind. Wie schlecht erscheinen sie angelegt, wenn man sie vergleicht mit jenen wohlgeregelten Städten, die ein Ingenieur (das ist Festungsbaumeister), nach seinem freien Ermessen neu entwirft. Kunstwerke finden sich gewiss auch in den alten Städten; aber wenn man ihre Gebäudestellung ansieht, ihre krummen und ungleichmässigen (sic) Strassen, so muss man annehmen, dass sie durch blossen Zufall entstanden sind, nicht aber durch den Willen des Menschen, der sich seiner Vernunft bedient. Da es nun stets Beamte gegeben hat, die das Bauwesen ihrer Zeit zu leiten hatten, so erkennt man deutlich, dass nur der einheitliche Wille Vollkommenes hervorbringen kann. Nur so ist auch echte Schönheit erreichbar". — Schwerlich können wir ein besseres Zeugnis für den innigen Zusammenhang der geistigen Bewegungen und der realen Entwickelung des Zeitalters finden, als es uns hier von einem der führenden Geister dargeboten wird.

Die Vereinigung der verschiedenen Grundlagen des neuen Städtebausystems zeigt sich in einer Stadtplanung, die ein angesehener deutscher Baumeister, Joseph Furttenbach, um das Jahr 1620 entworfen hat und die sein Sohn, J. Furttenbach der Jüngere, im Jahre 1649 veröffentlichte. Der damaligen Sitte entsprach es, dass man der Schrift selber ein empfehlendes Gedicht voranstellte oder anfügte, dessen Abfassung einem in der Verskunst erfahrenen, gelehrten Freunde zufiel. Furttenbach gewann hierfür den Magister Jakob Honold, Prediger am Münster und Professor bei dem Gymnasium in Ulm, und diesem Umstand verdanken wir eine eingehende Darlegung der für die Stadtanlage massgebenden Gesichtspunkte. Honold beginnt in seinen hartskandierten sechsfüssigen Zeilen:

„Wenn man die rechte/ Form der Statte hat ersehen,/
So muss nach Landes Art/ zu erst die Vestung stehen"./

Die Festung zuerst; die Wehrhaftigkeit steht voran; darnach ist die eigentliche Stadtanlage einzurichten. Nach den Verwüstungen des Dreissigjährigen Krieges gilt es, das Städtewesen emporzuheben durch wohldurchdachte städtische Anlagen. Honold zählt nun die zahlreichen Erfordernisse auf, die für das Gedeihen der Stadt gestellt werden und die in dem Plan des Baumeisters erfüllt sind. Kirche, Rathaus, Schule, Zeughaus finden ihre angewiesene

BAMBERG: DOM, MICHAELSKIRCHE, RATHAUS; RECHTS: REGNITZSTADTTEIL (KLEIN-VENEDIG)

Stätte; für Übungsplätze, Schiessstände, Proviant-haus, Kornhaus, Metzig, Weinstadel ist gesorgt, wie für den Maierhof, der die Kindermilch liefert, das Siechenhaus, Findelhaus, Spittel und den Gottesacker. Wesentlich aber ist die Vorsorge für die Bodenaufteilung; nach Stand und Vermögen müssen den Zuziehenden die geeigneten Grundstücke geboten werden:

„Drey Sortten sollen seyn/ der Häuser zu bewohnen/
Den Burgern je nachdem/ man findet die Persohnen"./

Die Stadtplanung unterscheidet demgemäss Baublöcke von verschiedener Grösse; es ergeben sich Grundstücke für die vermögenden Bürger, mittlere Grundstücke und Kleinhäuser für die minder Wohlhabenden und die Handwerker. Nachdem nun alles wohl angeordnet und vorgesehen ist, fragt Honold: wie sollen wir der neuen Stadt den rechten Namen finden? Und die Antwort lautet: „Gewerbstatt sei ihr Nam".

Man schrieb das Jahr 1649. Der grosse Krieg hatte kaum ausgetobt. Ein grosser Philosoph hatte die Schönheit der neuen Stadt definiert. Ein deutscher Dompredigerr aber meint, dass der Städtebau dem bürgerlichen Erwerb dienen solle.

IV.

Mit dem Ausgang des siebzehnten und während des achtzehnten Jahrhunderts wird der Technik des Städtebaues eine gesteigerte Aufmerksamkeit gewidmet. Gute Polizei im Bauwesen und Ordnung im Strassenbau wurde gefordert. Die Aufstellung und Einhaltung der Baufluchtlinien wurde streng gehandhabt; in den Hauptstrassen wenigstens wurde auf die Pflasterung und die Anlegung von Bürgersteigen geachtet, Strassenbeleuchtung, im einzelnen Strassenbesprengung, wurden durchgeführt. Namentlich in den Hauptstädten, vor allem in Paris, fand das weite Gebiet der Strassen- und Baupolizei die eingehendste Pflege und Beaufsichtigung; man glaubte hier allen andern Städten weit voraus zu sein: „Les plus fameuses villes de l'Europe recherchent, avec soin, les Reglemens qui ont été faits à cet égard pour la Ville de Paris, afin d'en profiter", heisst es in einem der führenden Werke über die Pariser Strassen- und Bauverwaltung jener Zeit. Allerdings wurde diese gute Meinung vom Pariser Strassenwesen, wie wir später hören werden, keineswegs allgemein geteilt.

Wie auf allen Gebieten das Schrifttum während

des achtzehnten Jahrhunderts stark anwächst, gewinnt auch im Städtebau die literarische Bethätigung bedeutend an Umfang. Neben den Fachgelehrten und Praktikern gelangen indes nunmehr die ästhetisierenden Kunstschriftsteller zum Wort und zu erheblichem Einfluss. Frankreich bringt jetzt die angesehensten und meist benutzten Schriftwerke. Unter den gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts erschienenen Veröffentlichungen tritt das von François Blondel bearbeitete dreiteilige Werk über die Architektur hervor. Als Systematiker erlangt dagegen Daviler für seine Schriften Ansehen und allgemeine Verbreitung in der Baupraxis. Dem Davilerschen Lehrbuch des Bauwesens" (1694) ist ein handlich abgefasstes Wörterbuch der Baukunst angefügt, das durch seine abschliessenden Formulierungen bemerkenswert ist. „Eine Stadt", sagt Daviler, „ist vom Standpunkt der Baukunst (sic) ein Inbegriff von Gebäuden, die mit Symmetrie und Zierkunst angeordnet sind, sowie von Strassen und öffentlichen Plätzen, die nach der Bauflucht in schöner und gesundheitlicher Weise angelegt und mit dem erforderlichen Gefälle für den Wasserablauf versehen sind". Kürzer noch und entschiedener lautet die Kennzeichnung der Strasse: „Les Rues les plus belles sont les plus droites et les plus larges".

Die von Daviler gegebenen Umgrenzungen wurden bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mit autoritativer Geltung übernommen; Joh. Friedr. Penther, Professor in Göttingen, verzeichnete in seinem „Lexicon architectonicum" (1744 erschienen) unter dem Stichwort Strasse kurz und bündig die Worte: „Je breiter und gerader eine Strasse, um so schöner ist sie". Es ist keineswegs eine beliebige Einzelheit, sondern es ist die Formulierung eines städtebaulichen Programms, die in diesem Grundsatze zum Ausdruck gelangt. Ein Städtebausystem, das als sein Objekt die Baufluchtlinie und den Strassenbau betrachtet, wird immer wieder hervortreten, wenn die Erinnerung an die materiellen Aufgaben der Bodenentwicklung und an die Berücksichtigung der sozialen Bevölkerungsinteressen ausgeschaltet ist. In dieser Hinsicht haben die Davilerschen Sätze eine dauernde Geltung, die wir auch in unserer eigenen Zeit zur Genüge haben kennen lernen.

Inzwischen bereitet sich in der künstlerischen Bewertung der Bauformen ein Umschwung vor. Neue Anschauungen vom Städtebau treten uns erstmalig entgegen in dem von P. Laugier S. J. im Jahre 1752—1754 in Paris herausgegebenen „Essai sur l'Architecture".* Laugier spendet zunächst der Kunst der Römer und vor allem ihrer grösseren Lehrmeister, der Griechen, das höchste Lob und stimmt ein in die alte Rede von der „Barbarei des Mittelalters". Vorsichtig und behutsam aber versucht er dann, die Bedeutung der Gotik hervorzuheben. „Seien wir aufrichtig — trotz ihrer gewiss zahllosen Fehler, hat diese Architektur ihre Schönheiten. Die Kühnheit ihrer Entwürfe, die Feinheit der Ausführung, die hohe Majestät der Bauwerke zwingen uns Bewunderung ab". Eine solche Bewertung war allerdings ein Wagnis. „Die Renaissance der Italiener hat im übrigen", meint Laugier, „Grosses geleistet in der Wiederbelebung der alten Kunst; aber der Höhepunkt scheint überschritten; heute droht uns der Verfall."

Nach diesem Vorstoss wendet sich Laugier mit grosser Schärfe gegen die herrschende Richtung im Städtebau. Wir haben in unseren Städten die vollkommenste Baufluchtlinie erreicht; aber da die Planung selber durch Leute von recht wenig Geist gemacht wird, herrscht eine öde Korrektheit, eine kalte Gleichförmigkeit, die uns mit Sehnsucht an die Unregelmässigkeit der Städte denken lässt, in denen keine Baufluchtlinien bestehen. Der Stadtplan ist nichts weiter als die Wiederholung einer einzigen Figur, ein Parallelogramm, das kreuz und quer mit rechtwinkelig sich schneidenden Linien durchzogen ist. Auch diese Anschauungen klingen unserer eigenen Gegenwart recht vertraut. Die gegebene Schlussfolgerung Pater Laugiers lautet: „Vor allem aber sollen wir uns hüten vor der Übertreibung der Regelmässigkeit und der Symmetrie."

Keineswegs darf man indes dem Belieben des Einzelnen die Bauweise überlassen. Es gilt deshalb, die Richtschnur und die Mannigfaltigkeit im Städtebau zu vereinigen. Mit dem Strassensystem von Paris ist P. Laugier unzufrieden. Gross und bedeutend sind (dem damaligen Verkehr entsprechend) die Eingangspunkte und Stadtthore zu gestalten, die die Richtpunkte des Strassensystems bilden. Das Gewinkel der Gassen der Innenstadt muss verschwinden; durch dieses Gewirr muss man gut entworfene Strassenzüge hindurchlegen, „wie man einen Wald durchforstet".

Laugier fand bald einen Fortentwickler seiner Anschauungen in Peter Patte, Baumeister des Herzogs-Pfalzgrafen von Zweibrücken, der in seinen „Mémoires sur les objets les plus importants de l'Archi-

* Pater Laugier selbst verweist auf Cordemoy als seinen Lehrer.

ERLANGEN, LUITPOLDPLATZ

tecture“ (Paris 1769) von den gleichen Meinungen wie die obigen hinsichtlich der Ästhetik des Städtebaus ausgeht. Die Schönheit eines Stadtplans besteht nicht in der strengen Symmetrie und nicht in einer Anhäufung von Quadraten und Parallelogrammen. Abwechslung und Gegensätze sind notwendig. Patte fügt indes wesentliche neue Gedankenreihen aus dem Eigenen hinzu. Wenn Palladio in der Strassenanlage den weiten Blickpunkt zur Erzielung städtebaulicher Eindrücke fordert (siehe oben), so lehnt Patte diesen Grundsatz vollständig ab. Im Gegenteil „le voyageur ne doit pas tout appercevoir d'un coup d'oeil“. Die städtebaulichen Wirkungen sollen sich — wie es das Mittelalter wollte — dem Auge einzeln und in wechselvollen Abschnitten darstellen. Weiter wird der in der Überlieferung begründete Zusammenhang des Festungsbaus und des bürgerlichen Städtebaus abgewiesen und vollständig gelöst. Eine grosse Stadt zu befestigen, ist heute überhaupt nicht mehr nötig; gegen einen Handstreich genügt ein Graben; die Befestigung gereicht der grossen Stadt, wie die neueren warnenden Beispiele von Prag, Dresden und Cassel zeigen, zu grossem Schaden. Auf die Strassenanlage ist grosse Sorgfalt zu verwenden. Das einzige Mittel aber, um einer Strasse Schönheit zu verleihen, besteht darin, dass den Häusern niemals mehr als drei Geschosse Bauhöhe gegeben wird.*

Stellen wir die Anschauungen von Daviler und Penther denjenigen von Laugier und Patte gegenüber, so finden wir die gleichen Gegensätze, wie sie sich reichlich hundert Jahre später in dem Kampf der Ästhetiker gegen den „Schematismus“ im Städtebau wiederum gegenüberstanden — ein Beweis, dass Daviler keineswegs durch seine Gegner für die Dauer überwunden oder beseitigt wurde. Das Ergebnis ist unschwer zu erklären. Die Auffassung von Daviler ist nur eine Folgerung aus einem fest begründeten System, dessen Grundlagen an letzter Stelle auf den Anschauungen von dem Wesen des Städtebaus, des Bebauungsplanes und der

* Vgl. die a. a. O. beigegebene Planzeichnung.

Bodenaufteilung beruhen. An diesen Grundlagen aber haben Laugier und Patte so wenig wie die Ästhetiker unserer eigenen Zeit etwas zu ändern gesucht. Es sind immer nur Äusserlichkeiten, das Strassenbild und die Baublockfassaden, auf die sich die Reform erstreckt. Man will die Formen ändern und lässt die Grundlagen bestehen; man hat Vorschläge für die Ummodelung der äusseren Erscheinung, glaubt aber nicht, dass es neuer Kräfte und schöpferischer Gedanken bedarf. Demgegenüber hat das System von Daviler die innere Folgerichtigkeit für sich, die sich immer wieder durchsetzt und sich auch rasch die ihr scheinbar gegnerischen Forderungen zu assimilieren vermag.

Städtebauliche Fragen werden in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich lebhaft erörtert. Die neuen Anschauungen nehmen die Form von Schlagworten an, die in der zur Kritik neigenden, aber doch die gleichen landläufig gewordenen Vorstellungen stereotyp wiederholenden Literatur allgemein wiederkehren.* Der Weg hat sich im voraufgehenden bereits deutlich abgezeichnet: Wir sehen, wie die Grundanschauungen sich immer weiter von der einst massgebenden italienischen Literatur entfernen. Noch einmal gelang es indes einem Italiener, mit seinen Schriften sich allgemein Gehör zu verschaffen. Francesco Milizia, Kunstschriftsteller und in den philosophischen und mathematischen Wissenschaften gebildet, veröffentlichte 1781 ein dreibändiges Werk über die Baukunst, das in mehreren Auflagen erschien und, in die fremden Sprachen übersetzt, weite Verbreitung fand. Den Ausgangspunkt bildet wiederum die „Barbarei" des Mittelalters und ihre Überwindung durch die neue Kunst. „Der menschliche Verstand lag bis zum fünfzehnten Jahrhundert in einem tiefen Schlummer; die Renaissance der Italiener hat ihn erweckt." Wer erkennt hier nicht das Urbild der berühmten Kennzeichnung bei Jakob Burckhardt, die das Mittelalter darstellt als unter einem Schleier träumend und halbwach, bis die italienische Renaissance es aufweckte?** Italien gab nunmehr allen Völkern Europas die Gesetze in der Architektur. Aber bei Milizia folgt dieser glänzenden Schilderung — eine volle Absage an die italienischen Kunstsysteme. Die fünf Säulenordnungen, die uns Serlio und Vignola gelehrt haben, sind wohl die edelsten Verzierungen; die jungen Architekten bilden sich indes ein, dass in den Ordnungen die Baukunst bestehe, aber es geht auch ohne sie. Man berechnet und stellt feste Verhältnisregeln auf, und das Ergebnis ist eine Disharmonie in dem ausgeführten Bauwerk. Auf dem Papier macht sich alles schön, aber es ist ein Unterschied zwischen der Zeichnung und der Wirklichkeit.

Milizia übernimmt die Anschauungen von Laugier und Patte in der Ablehnung der Regelmässigkeit und Einförmigkeit und in der Forderung der Abwechselung im Städtebau. In Übereinstimmung mit seinen Vorgängern tadelt er ferner den verwahrlosten Zustand der alten Innenstädte, geht indes wesentlich weiter in der Forderung des Eingreifens in die alten Stadtteile. Die Niederlegung der ungesunden und zerfallenen Bezirke bedeutet keine Zerstörung, sondern eine Verbesserung und Verschönerung der Städte. Einreissen, was schlecht und minderwertig ist, und Besseres an seiner Stelle anlegen, ist ein wichtiges städtebauliches Ziel. Die Verhältnisse waren jetzt soweit gediehen, dass in den durch die Jahrhunderte allmählich entwickelten grossen Städten die Sanierung der Innenstadt als selbständige städtebauliche Aufgabe erkannt wird.

Nunmehr wird auch der Zusammenhang zwischen Bodennutzung und Bodenwert erörtert. „Mehr als drei Stockwerke anzulegen, ist dem Begriff wahrer Grösse zuwider"; in den Hauptstrassen sollen die Gebäude nicht mehr als vier Geschosse, in den kleineren Strassen nicht über drei Geschosse (Erdgeschoss eingerechnet) haben. Die bemerkenswerteste Ausführung begegnet uns indes bei der Besprechung der innenstädtischen Durchlegungen. Der scharfsichtige Italiener nimmt die Wechselbeziehungen zwischen Bodenwert und Bebauung wahr: „Es ist falsch, wenn man behauptet, der Boden sei in Hauptstädten zu kostbar: die Plätze und Gassen geben dem Boden erst den hohen Wert. Legt man eine neue Gasse an, so bekommt der Boden, ausser der mehrern Bequemlichkeit, einen Wert, den er vorher nicht hatte." Zum erstenmal finden wir hier die volkswirtschaftlichen Gesichtspunkte in der Baulandentwicklung berührt, und es ist ein Ästhetiker, der diese Wechselwirkungen als erster behandelt.

Die städtebaulichen Anlagen in England werden von Milizia erwähnt bei der Behandlung des Gartenwesens und der Gartenkunst, „die die Engländer, wie es scheint, von den Chinesen entlehnt haben" (China wurde im achtzehnten Jahrhundert vielfach als Vorbild weiser Einrichtungen und guter Bodenausnutzung angesehen); ferner bei der Besprechung der Lustgärten und Vergnügungsorte, damals nach dem Vorbild der ersten Anlage in London als „Vauxhalls" bezeichnet. Eine anschauliche Schilderung der Bedeutung des ersten Vauxhalls in dem gesellschaftlichen Leben der Londoner um das Jahr 1800 findet

* Die grosse Zahl der im achtzehnten Jahrhundert veröffentlichten Architekturwerke, Städtebauschriften und Vorlagen kann hier nicht im einzelnen aufgeführt werden.

** Eberstadt, „Französisches Gewerberecht" S. 375.

SCHWERIN I. M. HARMONISCHE WIRKUNG ZWEIER VERSCHIEDENEN BAUSTILE; DOM: MITTELALTERLICHE GOTHIK, UMBAUT DURCH DAS „NEUE GEBÄUDE", 1780 IM KLASSIZISTISCHEN STIL ERRICHTET

sich, wie hier beiläufig bemerkt sei, in Thackeray's „Vanity Fair", Kapitel VI.

Mit dem Einfluss Italiens, des fast unumschränkten Gesetzgebers der Baukunst, ist es vorbei. Es fehlte noch das Satyrspiel, das dem entthronten König den Spott nachsendet. Auch dazu kam es bald. Die Gährung in den politischen Zuständen Frankreichs nahm zu; man trieb der neuen Zeit von 1789 entgegen. Das Literatentum trat hervor, dem die kecke Sprache und der ostentativ hervorgekehrte Mangel an Respekt zum Handwerkszeug gehörte. Im Jahre 1787 veröffentlichte Viel de Saint Maux, von unserem deutschen Systematiker Wiebeking als bedeutender Schriftsteller erwähnt, seine Briefe über alte und neue Baukunst, in denen die Italiener abschliessend gewürdigt werden. „Nur durch das Mittel Italiens hat man seither bei uns in der Baukunst gedacht und gehandelt. Wer sind eigentlich diese Leute? Von Italien kommt uns ein Buch genannt der ‚Vitruv'. Die alten Römer hätten sich in Wirklichkeit vor Lachen geschüttelt, wenn man ihnen dieses Buch zur Richtschnur empfohlen hätte, in dem ein Mann über Dinge schreibt, die er weder versteht noch auch nur gesehen hat. Aus dem gleichen Lande stammt ein zweites Buch, das man einem gewissen Alberti zuschreibt. Man gewinnt aus ihm den Eindruck, als ob eine Anzahl von Schriften blindlings durcheinander gewürfelt wären. Welche Weisheit wird uns hier in tiefen Rätseln geboten! Der Mann belehrt uns darüber, dass man nach Einbruch der Dunkelheit gut daran thut, Licht anzustecken." Armer Vitruv, armer Alberti und vor allem, armes Italien!

Doch auch die eigenen Landsleute wenden sich neuen Gestirnen zu. In einer Schrift über die Baukunst und die Reinhaltung der Städte behandelt Cav. Marulli den Städtebau. Zur Darstellung vorbildlicher Anlagen verweist er jetzt auf England und auf die mit Bewunderung geschilderten städtebaulichen Wirkungen und Strassenführungen der Stadt Bath, deren Planung und Erweiterungen während des achtzehnten Jahrhunderts durch englische Baumeister geschaffen wurden.

Die mit dem neunzehnten Jahrhundert einsetzende neuere Entwickelung zu verfolgen, liegt ausserhalb des Bereichs der vorliegenden Studie. Deutschland trat in diesen Zeitabschnitt mit baukünstlerischen und bauwissenschaftlichen Leistungen, die es zu einer bedeutenden Stellung berechtigten. In Norddeutschland, vor allem in Berlin, waren hervorragende Meister am Werk; der Süden bot, neben der Baupraxis, die angesehenen Lehrer der Baukunst: Weinbrenner, dessen prächtig geschriebene Lebenserinnerungen fast mehr des Wissenswerten bringen, als sein akademisches Lehrbuch; und namentlich Wiebeking und Heigelin, deren Bücher einen Reichtum an selbständigen Gedanken und Anregungen enthalten, die noch heute unsere Beachtung verdienen. Den Schriften von Wiebeking und Heigelin hatte kein anderes Volk Gleichwertiges an die Seite zu stellen; auch die vielbenutzten Lehrbücher der Franzosen stehen hinter diesen Werken weit zurück. Gleichwohl war es Deutschland nicht vergönnt, im Städtebau des neunzehnten Jahrhunderts eine selbständige, geschweige denn eine leitende Stellung zu erlangen. Die Führung fiel vielmehr an England und an Frankreich, denen sich die deutschen Städtebauer rückhaltlos überantworteten. Mit dem Aufschwung der Städte seit 1860 gelangten die fremden Systeme zur Herrschaft, in einem Umfang, wie es auf keinem anderen Gebiet geschehen ist, selbst nicht bei der gerne zitierten Rezeption des Römischen Rechts, das in seiner Feindschaft gegen die nationale Entwickelung niemals so weit gegangen ist, wie das System des neuzeitlichen Städtebaus. Die einheimische Überlieferung, die vielleicht in keinem Lande gleich bedeutende künstlerische Vorbilder des Städtebaus bot wie in Deutschland, wurde abgeschnitten. Ein neues System des Städtebaues und der Bodenparzellierung gelangte zur Einführung. Was unter der Erde war, Kanalisation und Entwässerung, wurde hierbei aus England, was über der Erde war, Strassensystem, Bodenparzellierung und Hausformen, aus Frankreich übernommen.

Zu der Unselbständigkeit der nationalen Entwickelung kam die allgemeine Erbschaft des neunzehnten Jahrhunderts hinzu, das Spezialistentum, das im Städtebau, dessen Wesen in der Gesamtleitung besteht, notwendigerweise zu Fehlwirkungen führen musste. Der Hochbauer und der Tiefbauer, der Hygieniker und der Jurist, der Grünflächenkünstler und der Wohnungsreformer, sie alle bearbeiten ihre Spezialität; sie alle halten ihr Teilgebiet für das Ganze; sie alle kommen der Reihe nach mit irgendeinem Schlagwort oder Modewort zu Gehör, das sich nach wenigen Jahren als wirkungslos erweist. Eine Unsumme von Kraft, Aufwand und agitatorischer Bethätigung wird nutzlos vergeudet; auf die Leitung, die das Ganze umfasst, warten wir vergebens. Eine Einheit giebt es allerdings auch in diesem Städtebau; es ist der eine, für den sie alle arbeiten; der Nutzniesser der schlechten Zustände, dem der Vorteil aus der Preistreibung des Bodens und der Nutzen aus der fehlerhaften Entwicklung zufällt. Auf unsere Frage: für wen werden unsere Städte gebaut? lautet die Antwort trüber als jemals.

Kann aber der Künstler zufrieden sein, wenn man ihn mit den Dekorationskünsten gewähren lässt, die dieser Städtebau gebraucht? von ihm die Afterkunst verlangt, die eine historische Mode von der Vergangenheit borgt? Von den Alten wollen wir nicht die äusseren Formen lernen. Die Formen gehören der Zeit und vergehen mit der Zeit. Wir wollen den Geist erkennen, aus dem sie einst einheitliche Werke im Städtebau schufen, echte und wahre Verkörperungen der Aufgaben ihres Zeitalters. Kunst heisst: Gestaltungskraft. Wenn unsere Künstler die Ziele erkannt haben, die unser Städtebau verwirklichen soll, dann werden sie — an technischem Können fehlt es nicht — auch die rechte Form finden.

WOLDEMAR RÖSLER, KOHLEZEICHNUNG

DEUTSCHE MUSEEN MODERNER KUNST

HALLE A. D. S.

VON

KARL SCHEFFLER

Reicher als irgendein anderes Land ist Deutschland an öffentlichen Sammlungen moderner Kunst. Während in andern Ländern gemeinhin nur ein einziges bedeutendes Museum für neuere Kunst in der Landeshauptstadt — als Staatsinstitut — vorhanden ist, besitzt Deutschland, neben seiner Nationalgalerie, in vielen Städten wichtige Sammlungen dieser Art, die dem Ehrgeiz der Stadtverwaltungen ihr Dasein verdanken. Es sind Institute, von denen man in keiner Weise mit ironischer Betonung als von Provinzmuseen sprechen darf, es sind selbständige Sammlungen, unabhängig von der Hauptstadt und mit Bewusstsein besondere Missionen erfüllend. Es zeigt sich auch hier der Vorteil einer aus der politischen Lage sich ergebenden Dezentralisation, gegenüber der strengen Zentralisation in den andern europäischen Grossstaaten. Deutschland war von je ein Land vieler geistiger Mittelpunkte. Das ist seit 1870 keineswegs anders geworden. Man kann es im Norden und Süden, im Osten und Westen beobachten: wo immer eine Stadt zu einer gewissen Grösse und Bedeutung kommt, da meldet sich früher oder später auch der Wunsch, eine eigene moderne Kunstsammlung zu besitzen und durch sie Einfluss auf das Kunstgefühl der Bürger, ja im weiteren Sinne der Provinzbewohner zu gewinnen. Die

CARL GUSSOW, BILDNIS DORA LÜTTS. 1873

Selbsthilfe der Bürger bringt hervor, was der Staat in diesem Umfange und in der wünschenswerten Mannigfaltigkeit unmöglich schaffen könnte. Dadurch kommt in diese Museen neuerer Kunst ein Zug von Grossbürgerlichkeit und Lebendigkeit, der sehr wohlthuend wirkt. Die Lebendigkeit wird zum guten Teil erreicht, weil die Stadtverwaltungen bei der Wahl eines Museumsleiters ganz frei sind, im Gegensatz zum Staat, der mancherlei Rücksichten zu nehmen hat. Auch können die Gemeindeverwaltungen den einmal gewählten Museumsleiter nicht in dem Maasse hemmen wie die Staatsregierung, weil ihnen dazu die Autorität fehlt. Die letzten Jahrzehnte sind nun reich gewesen an Kunstorganisatoren von Talent und Willenskraft; und da den Stadtverwaltungen daran liegen musste, Museumsleiter zu verpflichten, die im Stande sind, aus dem Nichts das Wesentliche zu schaffen und die fehlenden Traditionen vergessen zu machen, so ist die Kraft dieser Organisatoren, die im deutschen Kunstleben einen neuen Typ darstellen, von vielen Seiten in Anspruch genommen worden. Nachdem sie aber einmal gewählt waren, musste ihnen viel Freiheit gewährt werden; und man konnte es thun, weil neben den städtischen Museen kaum jemals eine misstrauisch kritisierende Akademie steht. Überall konnte das Wünschenswerte mit einer gewissen Kompromisslosigkeit gethan werden. Dadurch ist dann in die Sammlungen ein gewisser persönlicher Charakter gekommen, je nach der Eigenart des Leiters — des Schöpfers der Sammlung, muss man in vielen Fällen sagen. Museen moderner Kunst wie die in Hamburg, Bremen, Mannheim, Köln, Magdeburg, Frankfurt a. M., Stuttgart, Halle a. d. S. oder in mehreren Industriestädten des Westens weisen Züge von gross angelegten Privatsammlungen auf. Es treten in solchen Sammlungen die Willensimpulse von Organisatoren wie Lichtwarck, Pauli, Wichert, Hagelstange, Swarzenski, Waldmann, Sauerlandt und anderen Persönlichkeiten deutlich hervor, trotzdem eigentlich überall dieselben Künstler gekauft werden. Entscheidend ist es, wie diese Männer ihre Aufgabe angreifen, ob sie mehr Sammler sind oder mehr Erzieher. Ein Element des Erzieherischen ist ja in allen Museen moderner Kunst nachweisbar; doch tritt es in verschiedenen Graden hervor. Wie sehr es dominieren kann, weiss man aus Lichtwarcks Thätigkeit in Hamburg. Diese pädagogische Tendenz wirkt nun aber sehr verschiedenartig. Denn man darf es sich ja nicht so vorstellen, dass die Museumsleiter vollkommene Menschen sind, die mit souveräner Einsicht auf die Produktion der Zeit herabsehen und mit unerschütterlicher Richtigkeit das Beste auswählen. Vielmehr sind auch sie, zugleich mit den Zeitgenossen, Lernende. Sie erziehen die Bürger der Stadt zu Kunstfreunden, indem sie sich selbst erziehen; sie zahlen immer wieder Lehrgeld und lassen sich von den Künstlern belehren. Eben dieses aber bringt in ihre Sammlungen das Lebendige. Freilich bringt es auch Irrtum, Hast und Tendenz hinein; zieht man aber die Summe, so zeigt es sich doch, dass diese Entstehung einer Galerie parallel mit der Entwicklung einer Persönlichkeit das Erstrebenswerte ist. Nur so kann offenbar Musterhaftes entstehen.

Diese allgemeinen Bemerkungen gelten auch

KARL SPITZWEG, DER STALLBURSCHE. AQUARELLIERTE BLEISTIFTZEICHNUNG

MAX LIEBERMANN, TUCHWEBEREI. STUDIE. 1881

für die relativ kleine städtische Sammlung in Halle. Die Blicke der Öffentlichkeit sind auf sie hingelenkt worden durch eine Debatte in der Stadtverordneten-Versammlung von Halle, als dort Anklagen gegen den jungen Direktor Max Sauerlandt laut wurden, worauf der Oberbürgermeister Dr. Rive in ritterlicher Weise den Museumsleiter mit seinem Schilde deckte. Die Berichte über diesen Vorgang führten dann zu Erörterungen in der Presse, in denen auch die Stimme Bodes etwas unerfreulich gehört wurde und in denen Sauerlandt gut für seine Sache einzustehen wusste. Den Kennern des neueren deutschen Museumswesens galt die Sammlung in Halle freilich schon vorher als hoffnungsvoll im besten Sinne. Sie kannten die Galerie und ihren Leiter und beides war ihnen schon zu einer Einheit geworden. Denn in seinen wesentlichen Teilen ist das Museum eine Leistung dieses einen Mannes; er ist es, der, gestützt durch die einsichtige Thatkraft und unternehmende Intelligenz des Bürgermeisters, durch das Vertrauen fortgeschrittener Kunstfreunde und durch den Opfermut begüterter Bürger, dem Kunstleben in Halle überhaupt einen neuen Impuls gegeben hat.

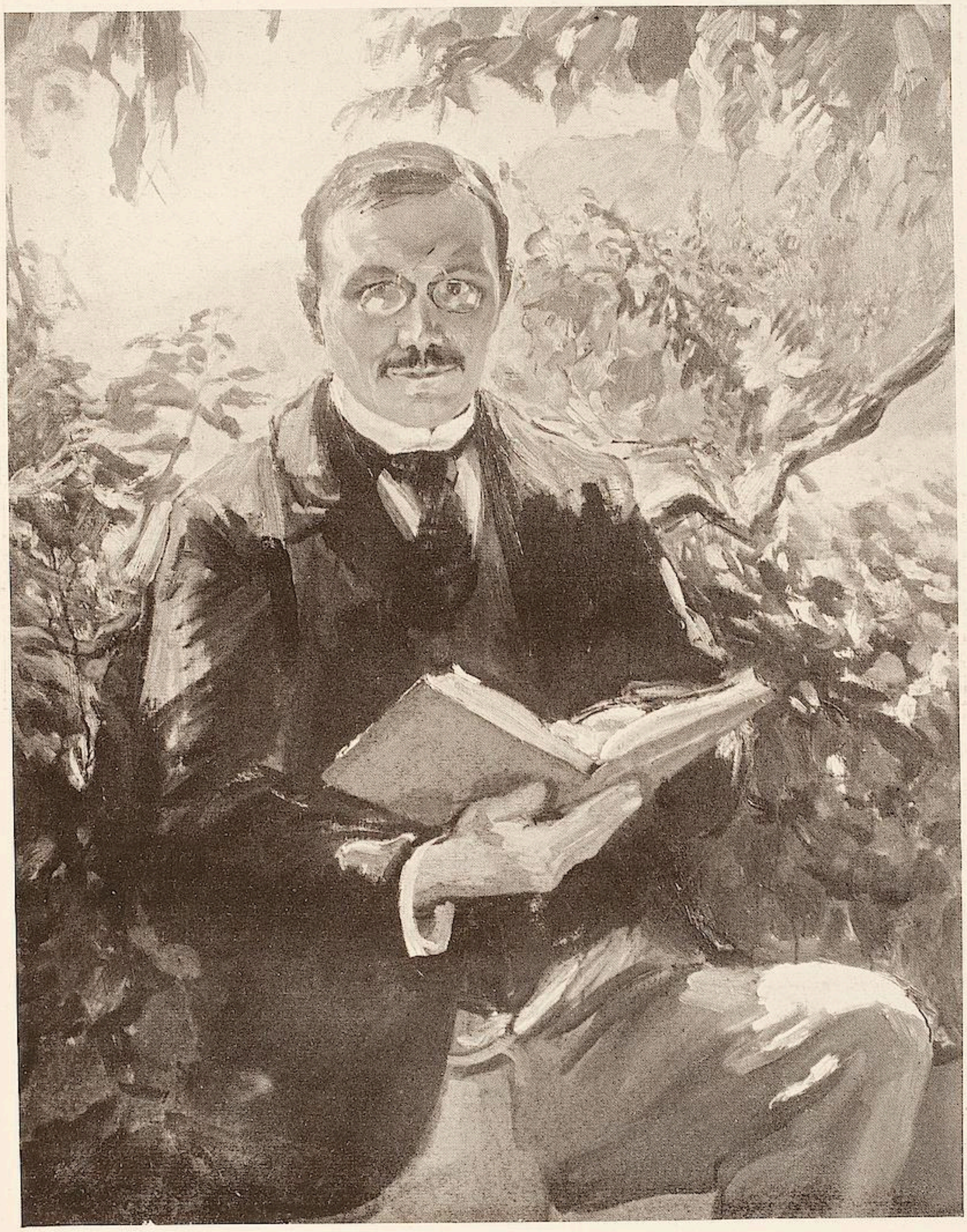
Die „Sammlung neuerer Gemälde und Bildwerke“ ist im Jahre 1903 von der „Sammlung älterer Werke der Kunst und des Kunstgewerbes“, die Sauerlandt ebenfalls in mustergültiger Weise ausgebaut und in der restaurierten Moritzburg aufgestellt hat, abgetrennt worden. Sie ist provisorisch untergebracht in einem städtischen Gebäude am „Grossen Berlin“. Die Stadt zahlt einen regelmässigen Zuschuss, die Reinhold-Stecker-Stiftung hat es ermöglicht, im grösseren Umfange zu kaufen und einen Grundfonds für den geplanten Museumsneubau anzulegen, und andere Zuschüsse von Bürgern

MAX LIEBERMANN HERRENBILDNIS. 1910

MAX SLEVOGT, VIEHWEIDE. 1907

der Stadt haben ausserordentliche Erwerbungen ermöglicht. Wenn erst ein eigenes Museumshaus da ist, sollen beide Sammlungen wieder vereinigt werden. Diese Absicht leuchtet auch ein, weil Sauerlandt so sammelt, dass das Alte gewissermassen das Moderne und dieses wieder das Alte erläutert. Vor der Hand ist es der Sammlung neuerer Kunst aber nützlich, dass sie sich abgesondert entwickelt. Um so mehr als sich Sauerlandt selbst noch fort und fort entwickelt und eben jetzt an einem kritischen Punkt zu stehen scheint. Sein Wesen, das für das Schicksal dieser Sammlung entscheidend ist, zeichnet sich aus durch geistige Lebendigkeit und Beweglichkeit, durch eine Energie, die bis zum Eigensinn zu gehen scheint. Seine Natur ist nicht so sehr auf Anschauung gestellt als auf Einsicht, er hat mehr Leidenschaft für die Thätigkeit und die Leistung als die reine Kunstpassion. Darum nimmt er seine Aufgabe auch ausgesprochen erzieherisch. Dieses spürt man deutlich in dem kritischen Führer, den der Assistent des Museums, Kurt Freyer, geschrieben hat. Dieser merkwürdige und vortreffliche Führer, der in gewissen Teilen jedoch (zum Beispiel in der Disposition) schon allzu lehrhaft wirkt, der sich nicht scheut einige der vorhandenen Werke auch als missglückt zu bezeichnen, spricht es mit klaren Worten aus, dass die Sammlung auch pädagogische Zwecke verfolgt. Mit dieser Absicht stimmt gut auch das Didaktische im Wesen des Kunsthistorikers Sauerlandt überein. Er selbst hat ein Programm seiner Sammelthätigkeit in dem Vorwort gegeben, das er dem Führer vorangestellt hat. Es heisst darin:

„Unsere kleine Sammlung moderner Gemälde, Handzeichnungen und Bildwerke hat vielfältigen Ansprüchen zu genügen. Sie kann sich in einer Stadt wie Halle, wo das städtische Museum die einzige Gelegenheit bietet, die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts kennen zu lernen, der Aufgabe nicht ganz entziehen, andeutend wenigstens die Haupt-

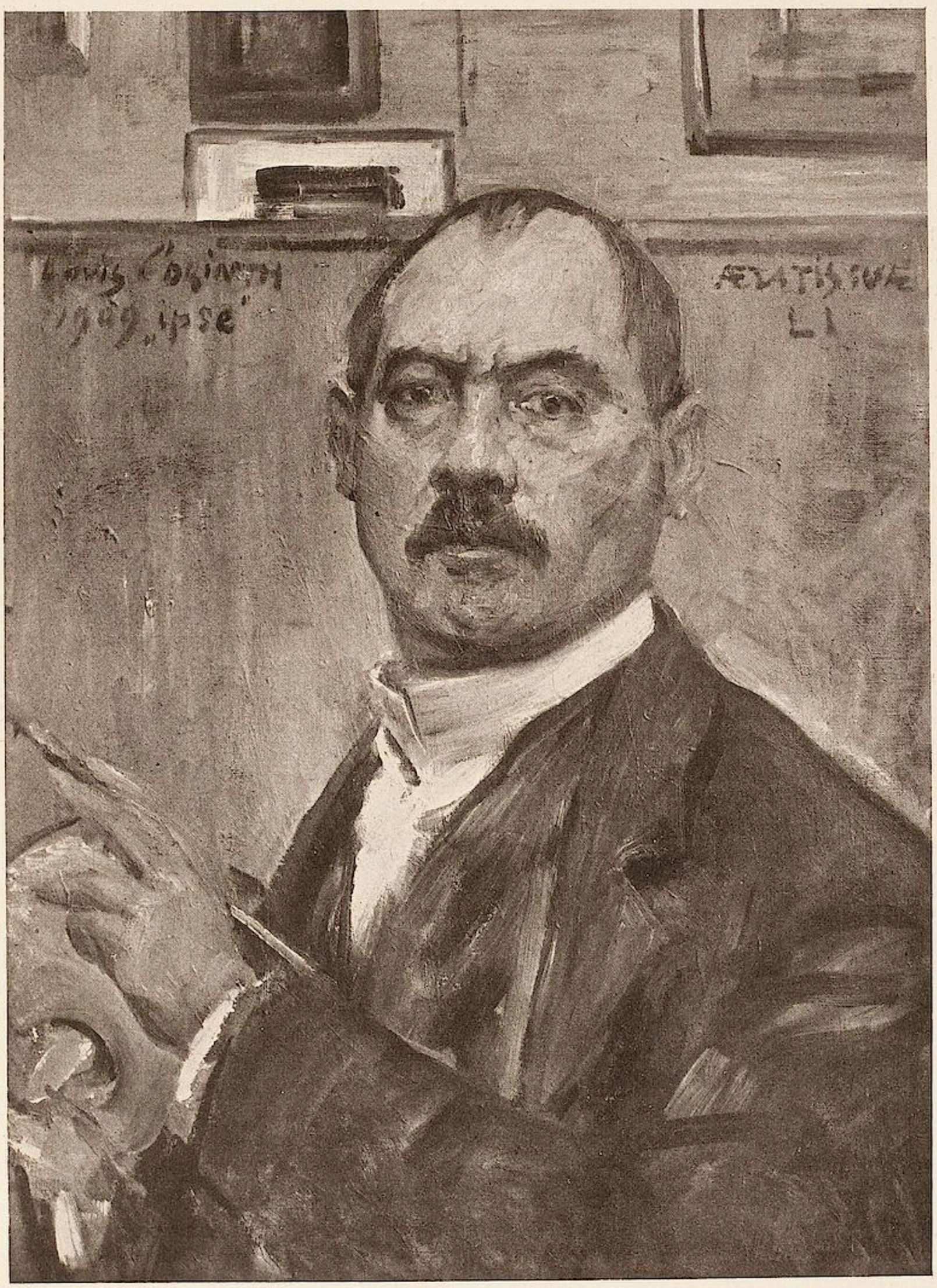


MAX SLEVOGT, FREILICHTBILDNIS. 1903

WALTER LEISTIKOW, HAVELLANDSCHAFT. GUASCHE

etappen der vielverzweigten Entwicklung zu bezeichnen, die sich in der deutschen Kunst dieses Zeitraums vollzogen hat. Sie muss weiter versuchen, die Bekanntschaft mit den führenden Meistern der Gegenwart zu vermitteln, in deren Werken sich das innere Wesen der Zeit sichtbar darstellt. Endlich aber muss sie auch den werdenden Meistern der Zukunft die Wege ebnen, jedem einzelnen seiner Besucher das Verständnis dieser Künstler und ihrer Kunst zu erleichtern bestrebt sein, denn in ihrem Wollen und in ihren Werken sind die in der Gegenwart noch schlummernden geistigen Regungen und Kräfte schon zu anschaulicher Klarheit entwickelt. Immer wird es doch die höchste Aufgabe einer öffentlichen Kunstsammlung bleiben, das Urteil der Allgemeinheit zu führen, nicht ihm zu folgen.“

Vergleicht man nun diesem Programm das bisher vorliegende Ergebnis, so zeigt es sich, dass die Absicht „wenigstens die Hauptetappen der vielverzweigten Entwicklung im neunzehnten Jahrhundert zu bezeichnen“, nur unvollkommen wird verwirklicht werden können, weil der übernommene Bestand, wie fast in allen Museen, mehr Unwesentliches als Wesentliches enthält und weil die Lücken jetzt kaum noch auszufüllen sind; es zeigt sich ferner, dass das Programm, sofern es die „Bekanntschaft mit den führenden Meistern der Gegenwart“ fördern will, schon mit grossem Glück in die That umgesetzt worden ist; und endlich lehrt ein Gang durch die Sammlung, dass die Absicht, in diesem kleinen Museum „den werdenden Meistern der Zukunft die Wege zu ebnen“ eine bedenkliche Überspannung der Kraft herbeiführen kann und dass sie über den Rahmen der öffentlichen Sammelthätigkeit überhaupt hinausgeht. Mit andern Worten: unter den älteren Werken des neunzehnten Jahrhunderts, die Sauerlandt hat übernehmen müssen, befinden sich nur wenige vorzügliche Werke, die Sammlung von Werken führender Meister der Gegenwart, das eigentliche Werk Sauerlandts, macht den Wert des Museums aus, und eine geringere Anzahl von Werken noch umstrittener, noch unreifer Künstler geben der Galerie eine Note von



LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS. 1909

Problematik. Die hitzigen Überzeugungen, womit Sauerlandt in seinem Museum für die Jüngsten, für den sogenannten Expressionismus, eintritt, hängen mit jenen erwähnten persönlichen Eigenschaften zusammen, die Dinge der Kunst grundsätzlich zu betrachten. Es scheint, als möchte Sauerlandt nicht nur dem Publikum, sondern auch der Kunst den rechten Weg zeigen. Wenn das aber schon für den Schriftsteller ein gewagtes Unterfangen ist, so wird es gefährlich für einen Museumsleiter, weil dieser in Ankäufen denkt. Die Gefahr des fortschrittlich geleiteten Museums besteht darin, dass in ihm ebenso sehr zu viel mit dem Blick auf die Zukunft gethan wird, wie früher im reaktionär geleiteten Museum zu viel Rücksicht auf die Vergangenheit genommen wurde.

Worin Wert und Bedeutung der Sammlung liegen, wird deutlich, wenn man kurz den gegenwärtigen Bestand betrachtet.

Unter den Bildern und Plastiken des neunzehnten Jahrhunderts, die im ersten Stock untergebracht sind, findet sich, neben Gleichgültigem, einiges von Wert. Der edelste Besitz dieser Abteilung ist das Originalmodell der Büste Friedrich Nicolais von Gottfried Schadow, die früher in der Universitätsbibliothek stand. Unter Schadows Meisterarbeiten ist diese Büste eine der besten. Es mischen sich darin so glücklich die Elemente der Naturanschauung und eines grosszügigen Zusammenfassens, dass man sich vorstellen darf, junge Bildhauer könnten vor diesem einen Vorbild über das Wesen der Bildnisplastik überhaupt belehrt werden. Unter den Bildern haben die am besten den Wandel der Zeit überdauert, die der Naturstudie am nächsten stehen. Eine „Webicht"-Landschaft von Karl Buchholz, Landschaften von Karl Ernst Morgenstern und von Christian Morgenstern, zwei glatte, aber delikat gemalte und pointiert gezeichnete Pferdebilder von Steffeck, eine bravourös gemalte Landsknechtskizze (man spürt den französischen Einfluss) von Henneberg und andere Kleinigkeiten dieser Art sind Bilder im Sinne der Jahrhundertausstellung. Eine Zierde der historischen Abteilung ist Schwinds Aquarell „Adams Schlaf", worüber Sauerlandt selbst an dieser Stelle einst berichtet hat (Text und Abbildung: Jahrgang XI, Seite 369—372). Und ein besonders interessantes Blatt ist auch die aquarellierte Bleistiftzeichnung eines Stallburschen von Spitzweg. Der Naturalismus und Pleinairismus ist unter der Hand Spitzwegs humoristisch und illustrativ geworden. Ein Bildchen, worum die Nationalgalerie die Sammlung beneiden könnte, ist ein um 1873 gemaltes Frauenbildnis von Carl Gussow. Es ist ohne jene virtuosenhafte Pseudowahrheit gemalt, die Gussows einst so berühmten Bildnisse fatal macht; es ist freilich ein wenig szenarisch, etwas atelierhaft und genremässig, das Modell ist aber doch mit Geist erfasst und mit treuer Beobachtung wiedergegeben. Zwei Landschaften von Karl Blechen, die über diesen Romantiker mit dem starken Naturgefühl vieles aussagen, sind Leihgaben der Nationalgalerie. Der Gesamteindruck der Abteilung lässt Planmässigkeit durchaus vermissen. Es wäre darum zu überlegen, ob das Meiste bei der Überführung in ein neues Gebäude nicht einfach verschwinden könnte. Die relativ wenigen Werke von Wert würden sich den neueren Bildern ungezwungen einreihen lassen.

Vollständigkeit darf man in der Abteilung, worin Werke der „führenden Meister der Gegenwart" gezeigt werden, natürlich nicht erwarten. Aber sie hat auch im heutigen Zustand schon etwas Rundes. Liebermann ist noch nicht zum besten vertreten, nicht vollständig genug für seine Bedeutung. Die „Frau in der Haustür" und die „Italienische Strasse", beide aus dem Jahre 1878, haben einen Seltenheitswert, weil sie zu dem wenigen gehören, was Liebermann in Venedig gemalt hat. Ein Dokument von weit mehr Gewicht ist die Skizze zu einer „Tuchweberei" aus dem Jahre 1881, der Zeit mehrerer Werkstattbilder. Bemerkenswert ist sie auch durch die Widmung „à Mr. Fromentin". Der Empfänger ist nicht der Maler und Schriftsteller Eugen Fromentin gewesen, sondern ein Neffe der Sängerin Artôt. Von hier zu dem 1910 gemalten Bildnis des Herrn Fr. K. ist ein gewaltiger Sprung.* Das Bild, das seinerzeit in einer Sezessionsausstellung bekannt wurde, giebt von dem Porträtstil des späten Liebermann eine gute Vorstellung; doch bedarf es einiger Zwischenglieder für den mit dem Lebenswerk nicht genau Vertrauten. Die ausgestellten Zeichnungen und Pastelle können Ersatz nicht bieten. Von Corinth besitzt das Museum ein Selbstbildnis, das voll einer unpathetischen Monumentalität ist, ohne dass zwischen den vereinfachten Umrissen Leerheit wäre. Trübners Bilder sind offenbar schon zu teuer geworden, als dass das mit bescheidenen Mitteln rechnende Museum seinen Wünschen hätte genug thun können. Der „Tilly während der Schlacht bei Wimpfen" ist die Studie zu einem jener wenigen

* Abbildung siehe „Kunst und Künstler", Jahrg. IX, S. 476.

MAX BECKMMANN, GESELLSCHAFTSBILD. 1911

Historienbilder, die von allen Arbeiten Trübners am fragwürdigsten sind. Schön in dieser Skizze ist die gobelinhafte, stillebenartige Tonigkeit und die dekorative Breite der Malerei. Die „Waldlandschaft mit See“ gehört zu den Serien der späten, grünblauen Landschaftsdarstellungen. Von Schuch ist ein „Apfelkorb mit Zinnkrug“ da; Leibl und sein weiterer Kreis fehlen noch. Eine vortreffliche Erwerbung ist das 1903 gemalte Freilichtbildnis eines lesenden Mannes von Slevogt. Dieses Bild wird eines der historischen Werke des deutschen Impressionismus werden. Es ist mit so grossem geistigen Ernst, mit so stark konzentrierter Frische gemalt, dass eine ganze Epoche deutscher Malerei darin zu sein scheint. Es ist die Freilichtstudie eines Koloristen; die Gesammeltheit der Energie hat sich in eine gewisse Mächtigkeit der Wirkung umgesetzt. Für den Besucher ist dieses schöne Bild als Anschauungslehre unschätzbar. In leichterer Weise ergänzen die „Viehweide“ bei Potsdam (1907), eine geistreiche Improvisation, und eine Reihe leichter Skizzenbuchaquarelle, die während einer Don Juan-Aufführung für die d'Andradebilder entstanden sind, den Eindruck vom Wesen Slevogts als Maler.

Mit merkbarem Eifer sind Arbeiten jener jüngeren Generation gesammelt worden, die sich dem Impressionismus angeschlossen und ihm eine gewisse Romantik hinzugefügt hat. Besonders bevorzugt ist Max Beckmann. Von ihm besitzt die Sammlung das bekannte Doppelbildnis, das den Künstler mit seiner Frau darstellt* und das grosse Gesellschaftsbild,

* Abbildung siehe „Kunst und Künstler“, Jahrg. XI, S. 297.

das in einer Sezessionsausstellung bekannt geworden ist. Dieses letzte Bild kann in den engen Kojen des Museums die Vorzüge eines empfindungsschweren Kolorismus nicht voll zur Geltung bringen. Doch erkennt man zur Genüge, in welcher Weise Beckmann über eine gewisse akademische Anlage durch ein Gefühl, das, in all seiner malerischen Haltung, dichterischer Natur ist, hinwegzukommen versteht. Von Rösler ist ebenfalls ein grösseres Bildniswerk da. Es stellt ihn aber nicht erschöpfend dar, weil Rösler, seiner lyrischen Anlage nach, in erster Linie Landschafter ist. Die grosse, farbenreiche, von einer bewegten Technik getragene Arbeit wird übertroffen von der glänzenden Kohlezeichnung, die hier abgebildet ist. Mit einem Nichts an Mitteln ist darin ein Natureindruck in eine Melodie verwandelt worden. Von andern Künstlern dieser Generation besitzt die Sammlung ein „Treibhaus“ von Fritz Rhein, ein ähnliches Motiv von Walter Bondy, der sich die Aufgabe schwieriger gestellt und sie mit mehr Kunst, als geistreicher Kolorist, gelöst hat, eine wirkungsvoll in starken zeichnerischen Gegensätzen aufgebaute Havellandschaft von Th. v. Brockhusen und ein Blumenstilleben von Kardorff. In dieser Verbindung mag auch die „Strasse im Schnee“ von Curt Herrmann erwähnt sein, deren preziöser Neo-Impressionismus jenen älteren Curt Herrmann, von dem ein Bild unter den älteren Meistern des neunzehnten Jahrhunderts hängt, erscheinen lässt als sei es ein anderer Künstler.

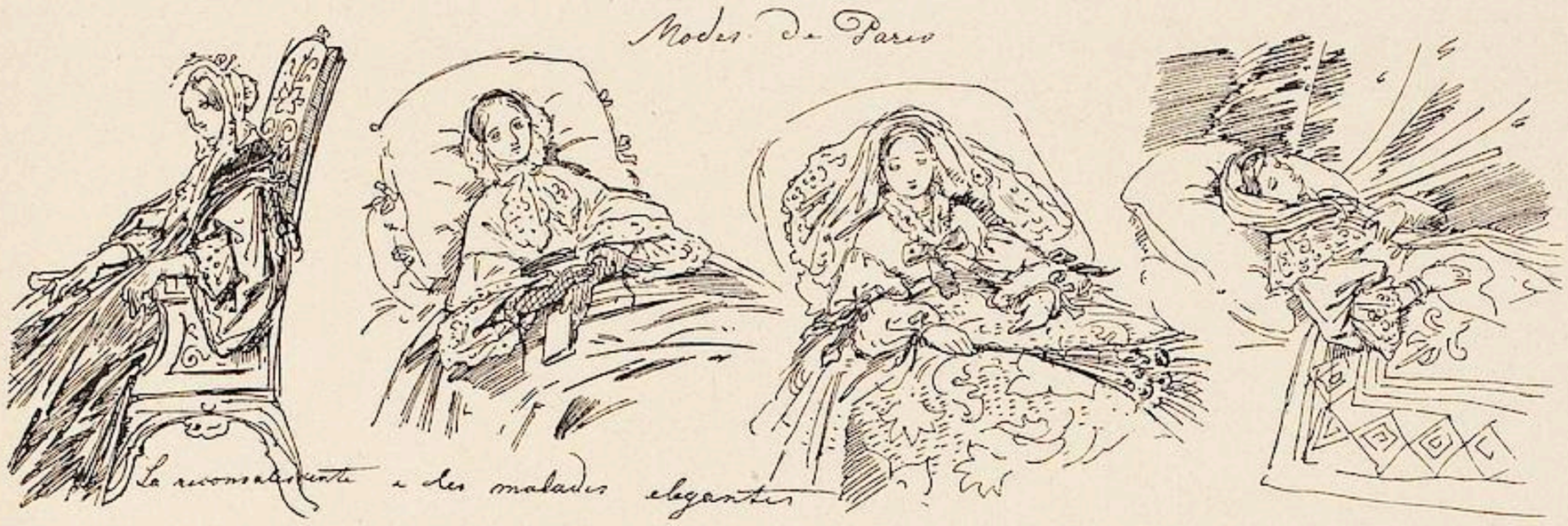
Feuerbach und Böcklin fehlen. Von Marées sieht man vier Zeichnungen. Ein undatiertes, aber wohl um 1905 entstandenes Bild badender Mädchen von L. v. Hofmann ist viel reicher an malerischen Werten als die späteren Bilder ähnlichen Motivs es sind; der Idealismus tritt noch nicht in Reinkultur auf, sondern ist sichtbar aus der Naturstudie gewonnen. Eine Deckfarbenlandschaft von Leistikow kann ohne Zwang in dieser Verbindung genannt werden, weil auch in diesem Fall der Landschaftsidealismus sich dekorativ giebt. Die Natur ist ja etwas robust angepackt, aber es ist ihr doch Klang und Rhythmus abgewonnen. Näher bei L. v. Hofmann steht Hofers „Hindumädchen“.* Bei ihm ist der ornamentalische Lyrismus durch den Impressionismus, durch Greco und dessen Barock gegangen.

Die Skulptur dieser Abteilung vertreten Gaul mit einer Meisterarbeit, eine der Bronzeenten vom Charlottenburger Entenbrunnen,** Haller mit zwei Halbakten, wovon der eine zu den lebendigsten und formenreichsten Arbeiten dieses Stilisten gehört, Kolbe mit einem Van de Velde-Kopf, neben den noch ein anderes Werk treten müsste, weil Kolbe nicht in erster Linie Porträtist ist, und Lehmbruck mit einer „Sinnenden“, einem der anmutigsten, empfindungsvoll zierlichsten Werke, die diesem talentvollen, aber ungleichen Künstler gelungen sind.

Im Mittelpunkt jener Künstlergruppe, in der Sauerlandt die Meister der Zukunft sucht, steht das Bild, das seinerzeit zur Debatte in der Stadtverordneten-Versammlung Anlass gegeben hat, das „Abendmahl“ Noldes. Nach meinem Gefühl gehört es nicht in das Museum. Es ist eine durchaus embryonische Gestaltung, deren positive Werte nicht genügen. Das Werk will ganz eine „Komposition“ sein und doch ist es gerade als solche schwach. Die starke Grundempfindung wird nur geahnt. In der Farbe ist ein voller Klang, doch fehlt auch dort die geistige Organisation. Mit dem kalten Empfindungsrausch — er kehrt in anderer Weise in dem „Blumengarten“ und etwas besser realisiert in den Zeichnungen wieder — ist es nicht gethan, wenn in so hohem Grade das „Richtige“ fehlt. Von Rohlfs sind ebenfalls mehr Arbeiten vorhanden als es dem Museum nützlich ist. Auch dessen Ausdruckskunst giebt sich zu ungefähr, der revolutionäre Aufwand steht nicht im Verhältnis zur Wirkung und die gewaltsame Originalität ist letzten Endes unoriginell. Die „Birken in der Sonne“ sind ein Entwurf für einen Teppich, aber kein Bild; das spirituell Vergrübelte tritt nur als dekorative Anmerkung in Erscheinung. Mehr zusammengehalten durch die Kraft der Linie ist Franz Marcs Aquarellzeichnung von Pferden. Das kleine Format ist dem Überstilisierten, der fast plakathaften Vereinfachung von Vorteil.

Nennenswerte fremde Vorbilder besitzt die Sammlung nicht ausser einigen der bekannten Plastiken des Belgiers Minne. Es ist auch nicht nötig, dass die Kräfte durch einen Ehrgeiz nach dieser Richtung zersplittert werden. Berlin ist nahe genug, so dass der Kunstfreund in Berlin findet, was Halle unmöglich bieten kann. Eben in der fortschrittlich gesinnten Selbstbeschränkung liegt die Kraft einer Galerie, wie diese es sein will und es schon ist. Die Stadt kann jetzt bereits stolz sein auf ihr kleines Museum neuerer Kunst. Sie wird es immer mehr sein dürfen, wenn, wie bisher, jede Trägheit oder Ängstlichkeit aber auch jede künstliche Überreizung des Wollens vermieden werden.

* Abbildung siehe „Kunst und Künstler“ Jahrg. XII, S. 462.
** Abbildung siehe „Kunst und Künstler“ Jahrg. IX, S. 485.



EIN BRIEF
UND FÜNF BISHER UNVERÖFFENTLICHTE ZEICHNUNGEN

VON

MORIZ VON SCHWIND

Salzburg, den 3. September 1827.

Quoad villam ist München ein odioses Nest, die Stadt ist voll Laubengängen und diese wieder voll Brodsitzern (d. h. Bäckerläden). Zwischen Stadt und Vorstadt findet sich nur eine breitere Gasse, die an einigen Stellen mit Bäumen besetzt ist. In den Vorstädten wird viel gebaut und das curios schön. Gegend caret. Ich wohnte in einem kleinen Hause vor dem Angerthore, von wo ich immer durch die ganze Stadt mußte, um an die Gallerie, oder die Glyptothek zu kommen. Die Gallerie hat nach dem ersten Eindruck doch nur raros nantes und einen verhältnismässigen gunges dazu. Das grosse Bild von van Eyk, das Du durch den Kupferstich kennen wirst, zog mich den ersten Tag sehr an und hoffte mir viel Genuss davon. Es ist äusserst ausführlich in den Köpfen und hin und her sehr natürlich, nachdem ich aber mit der Glyptothek bekannt geworden, fühlte ich einen unwiderstehlichen Abscheu vor dem kümmerlichen Wesen. Das heisst, ich habe es immer angesehen, um ihm nicht Unrecht zu thun. Eine sehr künstlich gruppirte hl. Familie von Raphael ist, die Du aus Kupferstichen kennen wirst, ‚cosi' (er gibt dazu eine zollgrosse Skizze), „ein Dreieck formirend. Mir war es recht gut bemerklich, welche Vertrautheit mit den gewagtesten Lagen der Glieder und Gewänder, welche deutliche Vorstellung und bestimmte von Geschmack geleitete Auswahl dazu gehört, eine so künstliche Gruppe so natürlich zu denken. In der Zeichnung ist sie geschwungen und zarter, als unsere in Wien. In Farben zeigt er sich hier lebhafter. Rothes Kleid und lichtgelbe Vorderärmel, blauer Mantel mit grünem Umschlag u. s. w. Raphaels und Dürers Portraite hängen nebeneinander, von ihnen selbst gemahlt. Raphael ist unglaublich schön, vor allem hat er einen Mund, der nicht wieder zu sehen, so strotzend und so edel dabei. Die Schatten davon sind sehr dunkel. — Bevor ich noch zu Cornelius ging, schummelte ich mich mit einiger Keckheit in den fertigen Saal. Ich habe von der Anordnung des Ganzen

Anm. d. Red.: Diese bisher unbekannten Zeichnungen Schwinds verdanken wir der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Max Friedländer, in dessen Sammlung sie sich befinden. Sie gehören zu einem sonst uninteressanten Brief, den sie humoristisch erläutern. Wir haben statt dessen einen der schönsten Briefe Schwinds aus dem Buch „Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert" (Verlag Bruno Cassirer) abgedruckt.

eine ziemlich genaue Zeichnung, auch habe ich von Nacht und Morgen nebst vier Zipfelbildern (Zwickeln) in loco Skitzen gemacht.

Cornelius selbst fand ich auf dem Gerüste im zweiten Saal. Er ist ein ganz kleiner Mann in einem blauen Hemd mit rother Schärpe. Er sieht äußerst streng und vornehm aus, und seine schwarzen, glänzenden Augen sind auffallend. Er las meinen Brief und fragte mich um meinen Nahmen, den Grillparzer zu schreiben vergessen hatte, wollte etwas von meinen Arbeiten sehen, was ob absentiam unmöglich war. Erst fragte er um Grillparzer und muss mit meinen Antworten ziemlich zufrieden gewesen sein, da er auf Schlegl überging, der eben in München war und ihn besucht hatte. Dabei malte er immer fort und ich sah ihn nur von hinten, und noch dazu von unten. Denn unsere Stellung war wie Figur A.“***

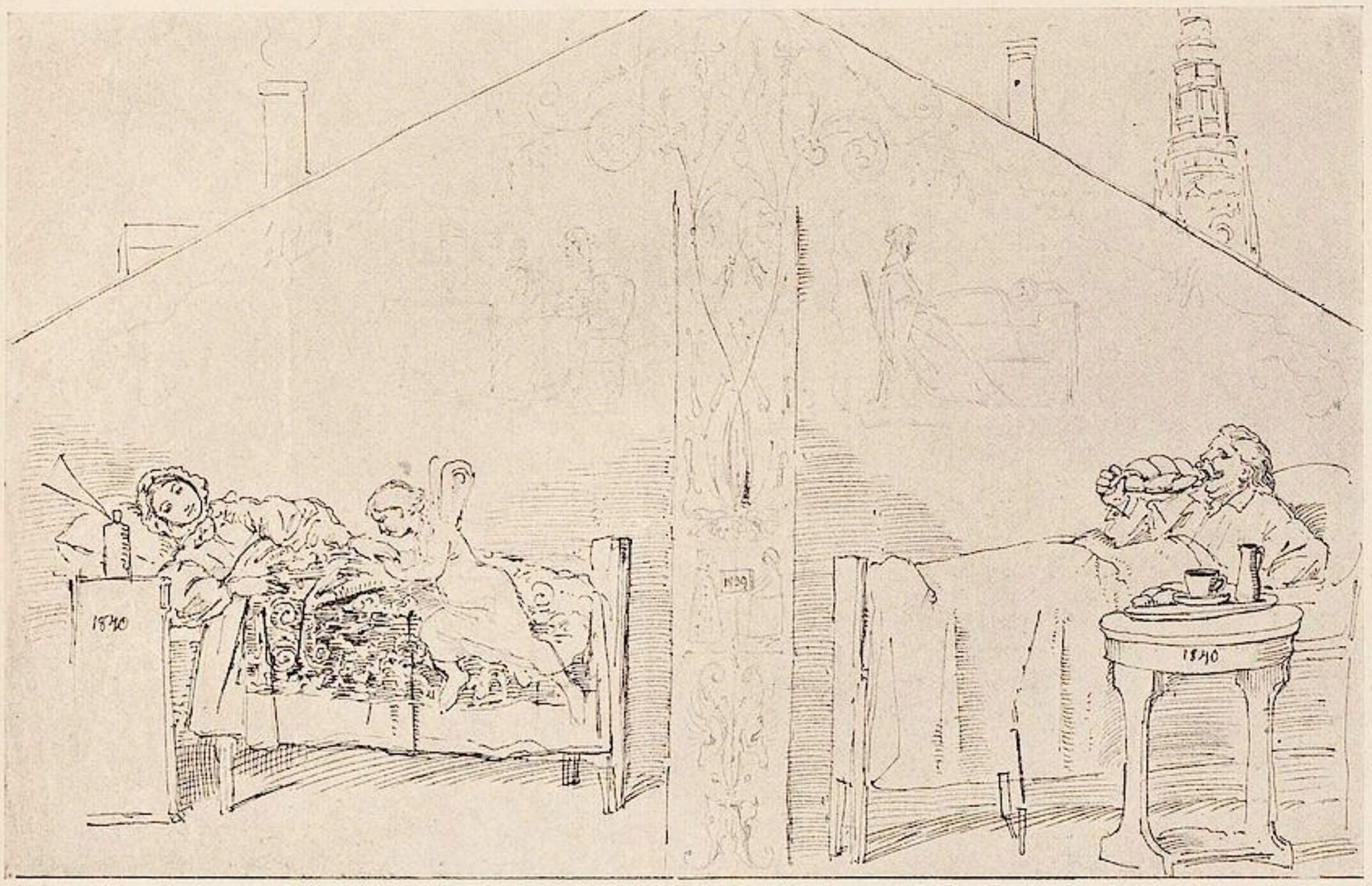
Zum Glück bemerkte ich das lächerliche meiner Situation, indem ich nur als rothes Haupt figurirte und konnte dem Herzklopfen und sonstigen Teufelsängsten, die mich befielen, doch einigermassen das Gleichgewicht halten. Er selbst sah auch erquicklich aus, wie Figur B. Er äusserte sich sehr missbilligend über Schlegel, er sei ein ganz anderer Mensch, als den er vor 20 Jahren in Bonn gekännt habe. Darauf stieg er von seinen Trohn herab, vertauschte seinen blauen Janker mit einem eleganten Gehrock, trank sehr gemächlich ein Glas Wasser, machte mir mit kurzen Worten eine Erklärung von dem, was (in dem 2. Saal) bereits gemahlt sei und was noch dazu gehöre, dass mir die Haut schauderte, ergriff einige Schriften und sagte, er habe auf der Academie zu thun, ich sollte nur bleiben so lange ich wollte und wieder kommen, wenn es mir gefiele. Ich entschuldigte mich aber, dass ich ohne Gefahr gänzlicher Verwirrung nicht länger bleiben könne, worauf er mir sehr freundlich die Hand gab, und noch sagte, wir würden auf jeden Fall noch zusammen sprechen, und ich stolperte über das Gerüst hinunter, zur Glyptothek hinaus ging eine Weile spazieren, und speiste in einem Garten.

Den andern Tag ging ich wieder in die Glyptothek und hielt es für nützlich, ihm mein Kompliment zu machen; da ich aber merkte, dass er um keinen Preis von der Arbeit ging, auch das Reden ihm nicht angenehm schien, so ging ich in den anderen Saal hinüber und fing genauer zu schauen und mitunter zu zeichnen an, und so drei Tage. Dann regnete es einen Tag zu heftig um auszugehen, und ich zeichnete das Schiff aus dem Tasso auf ein Quartblatt und schraffirte es mit der Feder aus gegen meine Gewohnheit mit vielen Strichen übereinander so viel möglich bis zum höchsten Licht. Ein wenig besser oder schlechter schien mir ganz gleichgültig, ich hatte gar nicht den Gedanken, ihm zu gefallen, nur den, sein Urtheil über mich zu hören, gut oder schlimm. Ich ging in der Glyptothek zu ihm und sagte, ich hätte etwas gemacht, er möchte sagen, wann und wo er es sehen wolle. D'rauf lud er mich zum Abendessen ein und ich

* Es ist Friedrich von Schlegel gemeint, welcher am 11. Januar 1829 auf einer Reise in Dresden starb.

** Dazu macht Schwind eine Zeichnung, sich selbst mit zwei langen, magern Strichen charakterisierend, rückwärts vom Haupte hängt ihm ein Büschel Haare hinab.

begleitete ihn zu seiner Wohnung. Er war unterwegs etwas wortkarg oder absent, man sagte mir aber, das sei er immer, wenn er von der Arbeit gehe. Abends um 8 Uhr, es war am 27., ging ich mit meiner Scharteke hin. Er selbst war noch nicht zu Haus. Eberl aber, sein Schüler, führte mich zu seiner Frau, wo Schnorr, der den Tag vorher angekommen war, Heinrich Hess, Corn. Schwester und zwei kleine Töchter sassen. Von dem Fenster bis zur Erde herab hing ein Vorhang voll farbiger Blumen, dass man keinen Grund sah . . Es kamen Biere, und nach einer kurzen allgemeinen Unterhaltung wendete er sich sehr freundlich zu mir und fragte mich um die Zeichnung, und ich ging ins Vorzimmer, wo ich sie gelassen hatte, und war unterwegs noch so dumm genug zu denken, wenn er jetzt keck sagt, dass ich ein Esel bin, so soll er erst noch zusehen, ob ich ihm's glaube. Er nahm sie, stellte sich zum Licht und sah sie lange mit etwas zusammengezogenen Augenbrauen an, was seine schwarzen Augen noch durchdringender und feuriger machte. Schnorr und Hess traten von ihm weg, wie sie überhaupt bei aller ihrer Fidelität ungemein höflich gegen einander sind, und ich stand mit Eberl beim Ofen, so dass ich sein Gesicht von der Seite sah. Er stand wohl drei Minuten, dann sagte er brav, legte die Zeichnung auf den Tisch, wandte sich zu Schnorr und Hess, und sie sprachen vom Fleck über die wichtigsten Dinge. Unter dem Anschauen wendete er sich einmal zu Hess, und indem er auf eine Falte zeigte, sagte er im Ton einer Citation, das ist von —, den Namen habe ich nicht verstanden, und auf eine andere zeigend, sagte er für sich: das ist zu bauschig. Gleich wie ich damit herein kam, sagte er sehr freundlich: „ich kann mir's wohl denken, dass Sie zu aufgeregt und nicht in der Fassung und Lage sind, Ihr Bestes zu thun", worauf*



ich sagte, ich wünsche mich nicht zu produziren, sondern nur sein Urtheil zu hören, bei dem ein wenig besser oder schlechter nichts ändern werde. —

Die Fortsetzung dieses Briefes erfolgte aus Ebenzweyer, den 11. September. Schnorr sagte, es mache ihn traurig, denn er könne sich bei einem neu aufkeimenden Talente die Frage nicht mehr entschlagen, ob auch was daraus werden würde, so viele habe er schon zu Grunde gehen sehen und so wenige hätten es dahin gebracht, im Schweisse ihres Angesichtes zu arbeiten und frisch zu bleiben. Hess fragte nach einem, dessen Name mir entfallen ist. Schnorr beschrieb eine Zeichnung, wo Amoretten die Geschichte

* Schnorr kam über Wien aus Rom, wo er die Fresken zum Ariost in der Villa Massimi eben beendet hatte.

des Bachus und der Ariadne vorstellen, und da Corn. die Nase rümpfte, setzte er noch hinzu, dass es mit solcher Derbheit und Vollendung gemacht sei, dass man es gut nennen müsse . . Sie kamen auf die Genremaler, Corn. aber war schnell fertig, denn er sagte kurz und gut, für ihn gebe es keinen Genr (er spricht Schangr) und er wollte gar nichts davon wissen. Schnorr und Hess wollten dem Schangr das Wort sprechen, unterdessen trat Corn. auf mich zu, nahm die Zeichnung in die Hand und sagte halb leise, während die Anderen fortredeten: „Dass die Zeichnung Talent verrät, davon rede ich nicht, aber Sie haben für Ihre Jahre eine zu grosse Leichtigkeit". Er zeigte auf einige Falten: „das ist nicht streng genug, zu gewöhnlich, fast schon Manier. Es ware schlecht, wenn ein Historienmaler alles nach der Natur machen müsste, man muss aus der Erinnerung natürlich zeichnen können. Es hätte wenig mehr Nachdenken gebraucht, so wäre es gut geworden. Nur Ernst, nur keinen Strich schlechter machen, als man im Stande ist." Er sah mir immer fest in die Augen und wie wohl er mir nicht viel Schönheiten sagte, wendete ich keinen Blick von ihm. Unterdessen wurde zum Essen gerufen und er ging ganz lustig voraus. Oben am Tisch sass Schnorr, dann Corn.; Hess; eine kleine Tochter; Corn. Frau; meine Wenigkeit; Eberl; wieder ein Töchterl; und Corn. Schwester. Es kamen Erdäpfel und Kalbsbraten, Salat und Butter. Ich kann mich natürlicher Weise nicht mehr an jedes Wort erinnern, aber die besten glaube ich noch zu wissen und will sie auch aufschreiben, wie sie mir einfallen. Ich versichere Dich, sagte Corn., dass ich dahin komme, durchaus praktischen Talenten, rechten Arbeitern beinahe den Vorzug zu geben, wenn sie nebenbei nur für Vernunft empfänglich sind. Denn je reicher und umfassender eine Geistesbildung ist, so mehr ist (sie) dem Einfluss der Zeit, der Zersplitterung ausgesetzt und so weniger kann man ihr helfen. Das erste ist doch, dass er werde, wozu er geboren ist, je origineller Einer ist, desto schwerer ist es abzusehen und desto mehr steht jede Einwirkung von aussen entgegen, ja man traut sich nicht so zuzugreifen, weil man fürchten muss, etwas zu verderben. Ich kann mir nicht helfen, mag man mich einen Philister oder was man will nennen, ich halte das Studium der Antiken für die einzige Rettung. Es ist dasselbe als das Studium der classischen Sprachen für den Literaten (das wiederholte er bald darauf), die Andern stimmten ihm lebhaft bei. Ist es nicht schon ein grosser Vorteil für einen Anfänger, wenn er, was es immer sei, diese Birn, dieses Messer, so nachzuzeichnen lernt, wie es vor ihm liegt. Und kann Einer was schöneres vor sich bringen, als die Antiken. Und die halten auch still. Ich bedauere Jeden, der sich davon abhalten lässt, denn gegen das dreissigste Jahr zu reicht das nimmr aus, was im zwanzigsten noch genug schien, und die Leute fallen hin und sind nimmer aufzurichten . .

FRANZ MARC, KUH

FRANZ MARC †

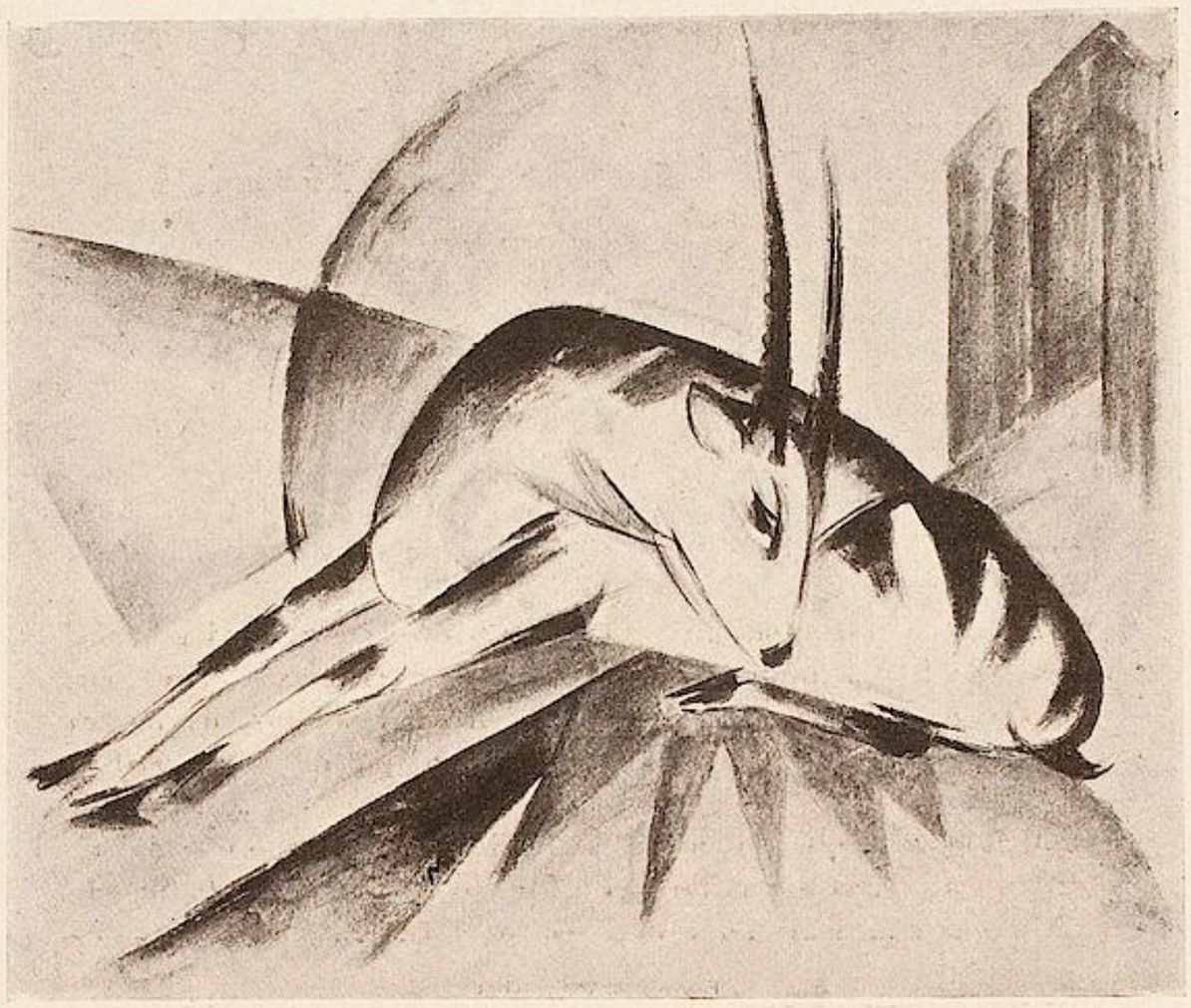
Dass Franz Marc im Alter von nur 34 Jahren als Artillerieleutnant ein Opfer des Krieges geworden ist, bedeutet für die Münchner Künstlerschaft, für die neue deutsche Kunst überhaupt einen noch weit schwereren Verlust, als es der Albert Weisgerbers im vergangenen Jahr war. Ein deutscher Künstler, der nicht nur von einer neuen deutschen Malerei träumte, sondern auch durch seine Thaten neue Wege und Ziele klar aufwies und in einer heiligen Begeisterung für dieses Neue mit der Feder, dem Wort und dem Pinsel warb, das war Franz Marc. Gewiß hat ihn ein grausames Schicksal hinweggerafft, noch ehe er auf der Höhe seines Wollens und Könnens angelangt war, was wir aber von ihm besitzen, zeigt, daß er zu den wirklich Auserwählten gehörte. Von ihm als Menschen wie als Künstler darf man sagen, daß er „streng und glühend“ war, ein Süddeutscher, ein Münchner Kind, ein Maler, der seine Herkunft auch in seinen expressionistischen Werken nicht verleugnen konnte (und es auch nicht wollte): seine ausserordentliche dekorative Begabung, sein koloristischer Sinn, der musikalische Klang, die heroische, pathetische Note seiner Schöpfungen offenbaren restlos seine vollblütige süddeutsche Art. Eine neue Schönheit, eine neue Menschlichkeit schwebte ihm vor, und bei seiner bewußten Abwehr von jedem Naturalismus konnte man immer mehr erkennen, daß Franc Marc ehrfürchtiger denn viele andere vor der Natur stand. Er war ein pathetischer Romantiker, voll farbiger Visionen, der uns ganz neue Märchen von Tieren und Menschen in seinen Bildern, Holzschnitten und Zeichnungen als wahrhafter Maler und Graphiker geschenkt hat. Dass er für seine Malerei noch nicht die großen Freskoaufträge gefunden hatte — und erst in Wandgemälden hätte Marc seine ganze Eigenart und Stärke richtig entfalten und beweisen können —, das gehört zu dem vielen Tragischen, das sich mit seinem nur allzu kurzen Leben verbindet.

A. L. M.

✲

FRITZ BURGER †

Am 22. Mai ist Fritz Burger, ausserordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität München, im Alter von achtunddreissig Jahren vor Verdun gefallen. Er hat nur einen kleinen Bruchteil von dem hinterlassen, was er der Fachwelt und Kunstfreunden mitteilen wollte und gerade das Beste, was der sich zu immer grösserer Ruhe und Reife durchringende Mann zu sagen hatte, wird wohl unveröffentlicht bleiben. Burger war ein reichtalentierter, auch als ausübender Künstler begabter Mensch, der als Universitätslehrer wie als Schriftsteller sehr anregend zu wirken verstand. Er besass ein lebendiges Verhältnis zur Kunst und suchte die grossen Zusammenhänge in der Kunstgeschichte zu klären und zu deuten, auf eine Geschichte der künstlerischen Probleme, eine wirkliche Kunst-



FRANZ MARC, GAZELLE

geschichte, nicht auf eine Künstlergeschichte, hinzuarbeiten. Er war ein warmherziger, geistvoller Wortführer jedes künstlerischen Fortschritts, was er nicht nur vom Katheder herunter, sondern vor allem in seinem Buche über „Hodler und Cézanne", einem „Führer durch die Schackgalerie" und in der unvollendet gebliebenen „Malerei und Plastik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts" bewiesen hat, die im Rahmen des von Burger begründeten, gross angelegten „Handbuchs der Kunstwissenschaft" in einigen Lieferungen erschienen ist. A. L. M.

✲

BERNHARD FRYDAG †

Die drei Beispiele aus dem Lebenswerk des Bildhauers Bernhard Frydag, die wir abbilden, sollen andeuten, dass die deutsche Kunst einen ihrer guten Arbeiter verloren hat, als auf dem westlichen Kriegsschauplatz die Kugel den noch nicht Vierzigjährigen traf. Frydag, ein geborener Westfale, stand scheinbar eben auf dem Punkte, ganz selbständig zu werden — Bildhauer brauchen so lange, weil sie viel Handwerk zu lernen haben — als er sein Leben für das Land lassen musste. Es bleiben von ihm einige Denkmale in Städten Westfalens und in anderen deutschen Landschaften, Denkmale und Brunnen, ohne bestimmten Bezug, die ungesucht etwas Volkstümliches haben und es bleiben eine Reihe von Einzelfiguren und Porträtbüsten. Allen Arbeiten ist ein schöner, etwas schwerer und erdhafter Ernst eigen, etwas Akademisches, das persönlich verarbeitet worden ist, eine Solidität, die nach Vergeistigung rang und ein echter plastischer Sinn, der auf die besten Muster blickte. Ein Talent wie das seine, hätte für die Denkmalsaufgaben, die sich nach dem Krieg einstellen werden, sehr willkommen sein müssen. Denn es war gar nicht eitel und darum den grossen Gefahren nicht ausgesetzt, die die künstlerische Eitelkeit gerade auf dem Gebiete der Denkmalsplastik läuft. Einige der fertig hinterlassenen Arbeiten (unter ihnen auch die „Badende", die hier abgebildet ist) sollen in Bronze gegossen werden, sobald die Zeit es erlaubt. Hoffentlich werden sie dann an Orten aufgestellt, wo sie das Andenken dieses im schönsten Mannesalter dahingegangenen Talents lebendig erhalten. K. Sch.

✲

ALFRED MOHRBUTTER †

Im Alter von neunundvierzig Jahren ist Alfred Mohrbutter gestorben. Man fühlt sich versucht in seinem Talent, bis zu den ersten Arbeiten zurück, den Einfluss der Krankheit nachzuweisen, der er zu einer Zeit, wo andere auf der Höhe des Lebens stehen, erlegen ist. Denn kaum anders ist die merkwürdig reine und keusche Kultur, ist der nervöse Geschmack, ist das ganz im Klanghaften lebende Stillebentemperament dieses Malers zu deuten. Für einen deutschen Maler hat Mohrbutter in seinen Arbeiten einen seltenen Grad

von vornehmer Ruhe erreicht. Das eigentlich Gestaltende versagte sich ihm; dafür war dieses Talent reich an Bildung und künstlerischem Takt. Die Produktion hat zeitweise geschwankt zwischen Kunst und Kunstgewerblichkeit; am Ende hat sie sich für die vom Zweck befreite reine Kunst entschieden — für einen Kolorismus, der etwas zu sehr am kostbaren Stoff, am seltenen Gefieder oder Gestein haftete, der etwas zu salonmässig, zu parfümiert war, an dem aber auch ein sehr ernstes Streben zur Schönheit beteiligt war. Mohrbutter hat in Weimar und Paris die Lehrjahre absolviert, er ist als Lehrer an der Charlottenburger Gewerbeschule thätig gewesen und hat zeitweise eine Rolle gespielt in der Bewegung, die auf eine künstlerische Reform der Frauenkleidung zielte. Er beschäftigte sich viel und gern auch als Maler mit Dingen des weiblichen Luxus oder mit der Atmosphäre des Musikzimmers, des Salons. Sein ganzes Leben war wie eine Sehnsucht nach Vornehmheit. Aber nicht nur nach äusserer Vornehmheit, sondern auch nach innerer. Er hat immer unsichtbar das Hofgewand eines Kammerherrn getragen.

K. Sch.

BERNHARD FRYDAG, WEIBLICHE FIGUR

KUNSTAUSSTELLUNGEN

HAMBURG

Emil Nolde, der bald Fünfzigjährige, gehört seiner Malerei nach seit etwa zwölf Jahren der „jungen Generation“ an. Es soll hier nun nicht das Stilprogramm in Frage gestellt, sondern nur kurz untersucht werden, welche Qualitäten die Malerei dieses Künstlers aufweist. Eine Übersicht und ausreichende Gelegenheit hierzu giebt die umfassende Sammelausstellung in der *Galerie Commeter* zu Hamburg.

Hier zeigt sich der Künstler im Ganzen genommen als eine ernste Persönlichkeit von unbezweifelbar reinem, aus eigenen Quellen strömenden Wollen. Fern liegen ihm die etwas eilige dekorative Formulierung Pechsteins oder gar der Hauch von Palais-de-danse-Geist Kirchners, seiner ehemaligen Kameraden von der „Brücke“. Eher gehört er als geistiger Komplex zu Schmidt-Rottluff oder Heckel, dessen geistreich-romantische Art freilich ganz wesentlich zeichnerischer orientiert ist. — Der entscheidende Wendepunkt in des Künstlers bisherigem Schaffen ist das Jahr 1909 gewesen, in welchem er die ersten religiösen Bilder gemalt hat. Denn seine besten Eigenschaften scheinen uns mit Ausnahme seines Farbensinnes geistiger, ja litterarischer Art zu sein, und diese konnten eine schönere, bedeutendere Anwendung bei den biblischen Themen finden, als in den überlebensbunten, sonst aber ganz naturalistischen Blumengärten und Viehweiden seiner früheren Produktion. Die damals und seither entstandenen Werke, wie das „Abendmahl“, „Pfingsten“ und die zyklischen Christusbilder sind durch den gesteigerten ekstatischen Ausdruck der Köpfe, die spärlichen, primitiven Gesten und die kathedralfensterartige Harmonie von einer wilden, Grünewaldhaften Mystik durchtränkt. Auch in dieser Ausstellung hängen zwei neuere Werke dieser Art: der „Einzug Christi in Jerusalem“, ein festlicher Klang von Erdbeerrot, variiertem Ocker und Blaugrün, und eine „Grablegung“ in fahlem Gelb mit Schwarz und hellem Blau.

Freilich weicht die Stärke des ersten Eindrucks, infolge einer der Konzeption nicht ebenbürtigen Ausreifung, bald kritisch-kühlen Erwägungen. Man fragt sich, warum auf der „Grablegung“ der ergreifende Christuskopf stark modelliert und fast alles andere flach gemalt ist, so dass die grosse blaue Fläche des Joseph von Arimathia im Vordergrunde cäsurlos in den grimassierenden Kopf hinüber schwimmt und so die stilistische Einheit der Fläche aufgehoben wird. Bei dem „Einzug in Jerusalem“ steht die reizend erdachte Gruppe des reitenden Christus mit dem zur Mutter strebenden Eselfüllen starr und kompositionell unverbunden vor einem molluskenhaft mit Köpfen ohne Körper tapezierten Hintergrund. Hier, und noch mehr bei dem „Krieg“ (der vor einiger Zeit auch in der Berliner Sezession zu sehen war) drängt sich die Bemerkung auf, dass das Irritierende an fast allen Bildern Noldes ihre formale Strukturlosigkeit ist. Die Deformationen entstehen nicht notwendig, nicht aus Formvorstellungen oder ordnenden Absichten, sondern wachsen gewissermassen schwammartig auf der Leinewand als unorganische Zufallsgebilde, die auch anders hätten sein können. Der Künstler erscheint gerade in seinen reichsten Bildern wie einer, der die Geister, die er rief, nicht bändigen kann, und seine wohl gedanklich, nicht aber formal klaren Vorstel-

BERNHARD FRYDAG, BILDNISBÜSTE. STEIN

lungen ertrinken in der zähflüssigen, irgendwie auf die Leinewand gebrachten Materie. Denn auch der Pinselstrich ist unrhythmisch, strukturlos, die Ölfarbe vermag nur durch Quantitäten zu wirken, nie aber durch eine Schönheit, welche aus dem Material entsteht, sei es nun leuchtender Lack oder sammethafte Stumpfheit, gewischt, getupft oder gespachtelt.

Die Farbigkeit an sich freilich ist, wie schon betont, immer schön und stark, ist auch in den letzten Jahren noch differenzierter geworden ohne an Stärke einzubüssen, wie ausser den genannten Bildern eine „Mutter mit Säugling" und zahlreiche Stilleben beweisen. Sie sind von äusserst simplem Aufbau: die Gegenstände (meist exotische, die jetzt den Ingwertopf mit Äpfeln und geknüllter Serviette zu verdrängen scheinen) sind ohne Versuch einer kompositionellen Bindung einfach nebeneinander hingemalt, so dass man die Leinewand ruhig in einzelne Bildchen zerschneiden könnte.

Die Bildnisse sind ähnlich so arrangiert, meist zu dreien. Physiognomisch eindrucksvoll ist eine furchtbar blauäugige Familie, und Russen mit sehr viel Bart sowie drei Wilde sind schön in der Farbe. Zeichnerisch aber können diese Ölbilder keinen Vergleich mit den aquarellierten Insulanerköpfen aushalten. Hier, wo das leichtflüssige Material der Hand eine grössere Unmittelbarkeit erlaubt, wird der Strich bestimmt und ausdrucksreich. Diesen Blättern gegenüber hat man das Gefühl, dass Absicht und Ausführung eins geworden sind. —

Nolde ist ein sehr deutscher Fall und man kann ruhig bei ihm von einer Tragik sprechen, die sich schon seit den Zeiten seines schleswiger Landsmannes Asmus Carstens durch unsere junge Kunstgeschichte zieht: der Ideologe mit faustisch-gewaltigem Wollen, dem es an Tradition gebricht (die dem Revolutionär vielleicht noch nötiger ist als dem von Natur Konservativen), Tradition, dem tiefen ebenfalls mystischen Urgrund dessen, was leichtlich Handwerk genannt wird und um dessen festen Besitz sich besonders die stets bemüht haben, die dem Zufall in ihren Werken keinen Raum gönnten. Auch auf den Tafeln der Generation, welche den Impressionismus durch eine neue „Stilkunst" abzulösen gedenkt, steht der Satz von der Ausmerzung des Zufalls. Und so müssen wir Noldes Kunst für fragmentarisch nicht deshalb halten, weil sie es etwa im Sinne vorangegangener Epochen ist, sondern weil sie ihre eigenen Gesetze nicht erfüllt.

F. A.-H.

BERNHARD FRYDAG, BADENDE. GYPS

AMSTERDAM

Im *Reichsmuseum* ist seit kurzem ein bisher unbekanntes kleines Bild von Frans Hals ausgestellt, das der Rembrandtverein für 30000 Gulden aus Hilversumer Privatbesitz erworben und dem Museum als Leihgabe überlassen hat. Es ist das Brustbild eines Mannes, in halber Lebensgrösse auf Holz gemalt, und gehört nach Malweise und Tracht der Zeit um 1650 an. In jedem Strich ist es ein Meisterwerk. Bemerkenswert ist, wie die Figur ins Bild gestellt ist: etwas nach links, über und neben der Figur viel Raum, der durch den Schlagschatten rechts unten belebt wird. Der Dargestellte, ein Mann mit kräftigen Zügen und lebhafter Gesichtsfarbe, dunkelblondem, ziemlich lang getragenem Haar, blondem, an den Spitzen aufwärts gedrehtem Schnurrbart und sogenannter „Fliege", sitzt in vollkommen ruhiger, aber

lebendiger, gesammelte Energie ausdrückender Haltung da. Die Malerei hat das Tonige der Spätwerke, das trotz der dunkleren und gedämpfteren Skala weit koloristischer wirkt als die hellere Farbigkeit der frühen Werke. Es ist erstaunlich, was hier durch das Spiel mannigfaltiger Töne erreicht ist. Das Bild strahlt von Licht. Das Schönste sind wohl die Hände, die, übereinandergelegt, den Hut gegen den Körper drücken, und deren eine die Handschuhe hält. In der schmelzreichen, alles Zeichnerische überwindenden Malerei erinnern sie an die Hände auf den „Regenten des Altmännerhauses".

Das Reichsmuseum besitzt kein Bild aus der letzten Zeit des Frans Hals; um so wertvoller ist diese Erwerbung.

Im Boymansmuseum in Rotterdam war vorübergehend ein grosses Porträt zu sehen, das einer alten Urkunde zufolge den Akerslooter Pfarrer Nicolaus Stenius vorstellen und von Frans Hals gemalt sein soll. Es ist mit der Jahreszahl 1650 bezeichnet. Das Bild war bis jetzt in sehr schlechtem Zustand, weshalb es wohl Bode nicht in sein grosses Werk aufnahm. Nun ist es gründlich restauriert worden. Dass man es hier mit einem Werk von Frans Hals zu thun hat, kann nicht bezweifelt werden, namentlich in der oberen Partie sind Stellen, die seine Hand verraten. Der untere Teil des Bildes macht jedoch einen etwas ungefügen Eindruck; zumal die schwerfällige rechte Hand. Vielleicht hat Frans Hals das Porträt, weil es ihn nicht befriedigte, unvollendet gelassen, und ist es von einem anderen Maler fertig gemalt worden. E. H.

✲

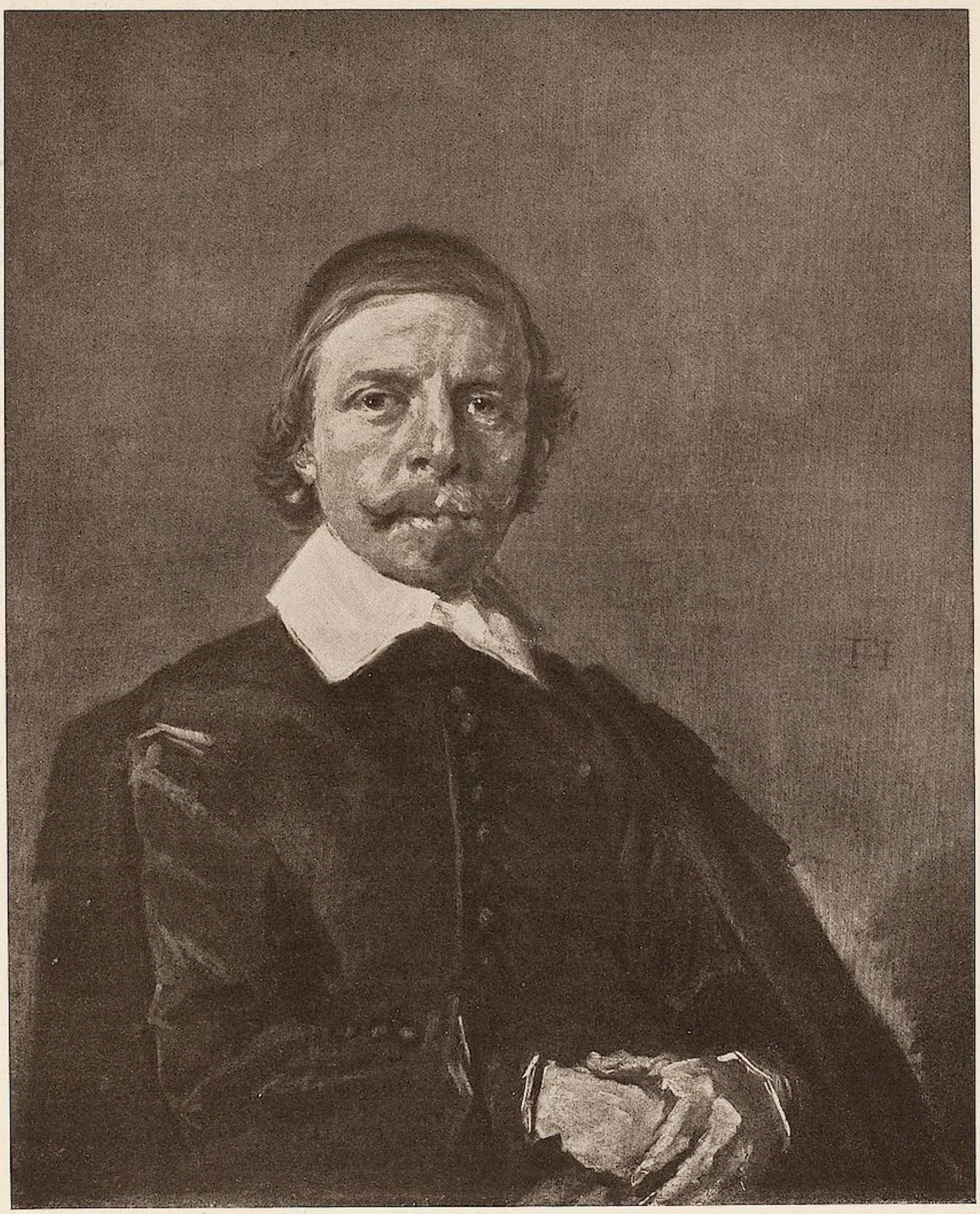
BERLIN

Die *Juryfreie Kunstschau,* die auch in diesem Jahr wieder im Gebäude der Freien Sezession eine Ausstellung veranstaltet, hat eigentlich nie etwas Revolutionäres gehabt. Es ist wie von selbst gekommen, dass sich dort eine Jugend zusammenfindet, die eine gewisse mittlere Linie einhält. Ein Beweis dafür ist schon der Umstand, dass die Hälfte der etwa einhundertundachtzig Aussteller Frauen sind; denn Frauenkunst ist ja immer ein Reflex der Männerkunst. In dieser Ausstellung ist es nun so, dass man ohne Katalog nicht zu unterscheiden vermag, welche Bilder von Frauen und welche von Männern gemalt sind. Es ist ganz allgemein eine Kunst von Nacheiferern. Und wenn man boshaft sein wollte, könnte man ein Wort dafür prägen, das auch auf ismus endigt. Es passt auf diese Art, die revolutionären Tendenzen der modernen Kunst mit einem im Grunde nicht revolutionären Temperament zu verarbeiten, die Anmerkung, die Goethe im Jahre 1787 in Rom machte: „Es ist weit mehr Positives, das heisst Lehrbares und Überlieferbares in der Kunst, als man gewöhnlich glaubt und der mechanischen Vorteile, wodurch man die geistigsten Effekte — versteht sich immer mit Geist — hervorbringen kann, sind sehr viele. Wenn man diese kleinen Kunstgriffe weiss, ist vieles ein Spiel, was nach Wunder was aussieht." Klugheit, ja Geist ist in der That den meisten dieser jungen Maler und Bildhauer eigen; wie denn überhaupt die Kunstbildung, nicht nur die äussere, in unsern Tagen ja weit verbreitet ist. Eine Folge der beweglichen Auffassungskraft ist es, dass die Ausstellung in diesem Jahre recht lebendig wirkt und dass eine Anzahl von Werken selbst strengere Ansprüche befriedigt. Man hat auch nicht nur mit Unbekannten zu thun. Viele Namen männlicher und weiblicher Künstler sind schon bekannt. Die Juryfreie Kunstschau wird eben als eine Ausstellungsgelegenheit mehr betrachtet, nicht als letzter Hafen für die Verkannten. Es giebt zur Zeit kaum Verkannte. Klaus Richter, Friedrich Feigl und Augusta von Zitzewitz haben zu gleicher Zeit am Kurfürstendamm und bei *Paul Cassirer* ausgestellt. Neben ihren Arbeiten machen lebhafteren Eindruck einige Bilder von Franz Aschenbach, Karl Hentze, Elsa Hoffmann, Hugo Krayn, Wilhelm Lategahn, Fanny Remak, Lene Schneider-Kainer, Jenny Schweminski, Erich Thum, Erich Waske und manches andere Werk noch. Charakteristisch ist, was man vor den Kompositionen von Heinz Fuchs, zum Beispiel, empfindet. Man erkennt, dass der Künstler von den letzten Bildwirkungen Kenntnis hat, dass ihm das Bedeutende vorschwebt und dass ihm eigentlich *nur* die Fähigkeit fehlt, die eigene Einsicht zulänglich zu gestalten. In diesem „Nur" liegt etwas wie eine Tragik der Zeit. Denn nahezu alle diese hoffnungsvoll aussehenden Anstrengungen werden höchst wahrscheinlich Folgen nicht haben. Allerhand Feines und Eigenartiges ist in dem Saal zu finden, wo die Zeichnungen ausgestellt sind. Überall aber kann man eine gewisse Verkehrung der Geschlechter beobachten: die Frauen suchen männliche Auffassung und Handschrift, und die Männer bewegen sich gern im Weichen, in einer zwar lauten aber femininen Dekorationslust und Freude am idealistischen Schein. Die Gesamtstimmung der Ausstellung ist, wenn man von dem bei solchen Gelegenheiten stets mitlaufenden Kitsch ohne besondere Charakterzüge absieht, als sei der dekorativen Malerei auch hier ein Fest, — ein Schülerfest — bereitet. Ein Karneval der Ismen — bei dem die Damen eine Hauptrolle spielen. K. Sch.

✲

DÜSSELDORF

Zur Erinnerung an die hundertste Wiederkehr des Geburtstages von Alfred Rethel (15. Mai) hat die einzige Tochter des Meisters, Frau Else Sohn, seinen ganzen von ihr gehüteten künstlerischen Nachlass der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Diese umfangreiche Sammlung von Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten Rethels füllt den grossen unteren Ausstellungssaal



FRANZ HALS, BILDNIS EINES MANNES
AUSGESTELLT IM REICHSMUSEUM, AMSTERDAM

RUDOLF HIRTH DU FRÈNES, MARKTSZENE
AUS DEM BESITZ DER „MODERNEN GALERIE“ (H. THANNHAUSER) MÜNCHEN

der *städtischen Kunsthalle* und eröffnet zugleich die Reihe der von Prof. Karl Koetschau geplanten Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei. Die weiteren Kreisen bisher unbekannten Arbeiten gestatten einen tiefen Einblick in das Schaffen des Meisters. Den Anfang machen die in ihrer zeitlichen Folge angeordneten Gemälde und Ölstudien. Der Düsseldorfer Periode entstammt eine Ölskizze auf Leinwand, die den heiligen Bonifaz umgeben von Bauleuten darstellt, eine Arbeit des Achtzehnjährigen. In die Düsseldorfer Zeit gehört ferner das gleich nach der Übersiedelung in Frankfurt 1836 vollendete schöne und sachliche Bildnis seiner Mutter, das auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung so grosses Aufsehen erregte, sowie eine Studie zu dem Gemälde der Justitia oder Nemesis, das Baron von Reutern in Petersburg besitzt, während „Karls des Fünften Aufnahme in das Kloster St. Just“ kurz vor der Reise nach Italien, wahrscheinlich 1843, entstanden sein dürfte. Wenn es sich bei diesen Bildern um Kunstäusserungen handelt, die wir nur noch mit rückwärts gewandtem Blick zu würdigen vermögen, so bringt der 1844 gemalte Mönch an der Leiche Kaiser Heinrich IV. eine heroisch-tragische Gesamtstimmung, die geradezu an Delacroix gemahnt. Auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung wirkte das damals noch unrestaurierte Bild ausserordentlich farblos. Erst jetzt, nach Wegnahme des trüb gewordenen Firnisses, enthüllt es seine fesselnden koloristischen Reize. Ein köstliches Werk Rethelscher Kleinkunst ist das vor 1848 entstandene Triptychon mit Christus und den Jüngern in Emmaus, das trotz seiner winzigen Abmessungen jenen monumentalen Zug aufweist, der den Grosswerken Rethels eigen ist. Darauf folgen als kostbare Unika die sämtlichen fünf grossen Ölskizzen Rethels zu den Aachener Rathausfresken, von denen die 1852 vollendete Ölstudie zur Taufe Wittekinds nebst einigen vorbereitenden Einzelstudien in der Farbenwirkung obenan stehen.

Auch unter den Zeichnungen findet sich viel Neues, Unveröffentlichtes, und einzelne Stücke sind von höchstem Range. Von den ersten künstlerischen Versuchen des Sechsjährigen bis zu der letzten Arbeit des schon Umnachteten, einer genialen Erinnerungsskizze nach Guido Renis Aurora, ist hier eine Fülle des Bedeutsamen aus allen Schaffensperioden Rethels vereinigt. Die schönsten Blätter aus der letzten Zeit sind in Vitrinen ausgebreitet. Von der wuchtigen Kraft, die diesen spätesten Arbeiten Rethels entströmt, wird man im Tiefsten ergriffen. Hier ist nichts mehr zu spüren von der ruhigen Linienschönheit des frühen Rethel. Urkräfte ringen miteinander, und man fühlt den Pulsschlag seines Blutes in jeder Form, in jeder Linie. Gerade die Werke der fünfziger Jahre, zu einer Zeit geschaffen, als Rethel schon schwer gemütsleidend war, haben diese rätselhafte Ausdrucksgewalt. Es liegt hier jenes merkwürdige Phänomen vor, das sich in unseren Tagen bei Van Gogh wiederholte, bei dem gleichfalls das künstlerische Können länger als alle anderen psychischen Kräfte der Krankheit Widerstand leistete. In Heft 8 dieser Zeitschrift sind eine Anzahl jener von der Kritik bisher meist als „krankhaft“ abgelehnten Zeichnungen von Paul Mahlberg zum erstenmal abgebildet worden.

Von den Zeichnungen gesondert sind die Entwürfe

Rethels für die Aachener Fresken zusammengestellt, und auch hier dürfen als das Mächtigste die späten, im Winter 1852 entstandenen Studien für die Taufe Wittekinds bezeichnet werden. Ebenfalls eine geschlossene Gruppe bilden die Karikaturen, eine andere die in stattlicher Reihe vereinigten Bücher mit Zeichnungen und Skizzenbücher, von 1830 bis 1851 reichend. Als letztes folgen die Bilder vom Tode und verwandte Darstellungen.

In den Kreisen der Künstler und der zünftigen Kunstfreunde ist diese Ausstellung, die eine so grosse Anzahl unveröffentlichter Werke Rethels vorführt, als eine willkommene Gabe zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages aufgenommen worden. W. B.

KÖLN

Die gegenwärtige Ausstellung im *Kölnischen Kunstverein* erhält vor allem durch Emil Orlik ihr Gepräge. Man hat den seltsam unrastigen und oft seine Richtung ändernden Künstler einmal treffend mit einer Sonnenblume verglichen, die fest im Boden wurzelt, durch ihre Blüte aber Licht und Wärme von der Kunstsonne aus ihrer jeweiligen Stellung am Himmel heranzieht. Orlik ist ewig auf der Suche nach neuen Reizen, und alle Dinge dieser Welt fesseln seine bewegliche Phantasie gleichermassen, orientalisches Volkstum und die Zeitgenossen in litteris, Landschaften und Stimmungen aus Arabien, Ägypten und Nubien, und dann wieder die schlicht-bescheidenen Reize seiner Heimat, des böhmischen Mittelgebirges. Ausser diesen vielseitigen Kunstäusserungen Orliks sind sehr feine, farbensatte Blumenstücke und Stilleben diesmal in grösserer Anzahl ausgestellt; bei einigen macht sich das Streben nach dekorativen Wirkungen bemerkbar, die durch stilisierende Vereinfachung der Farbtöne und Umrisse, sowie durch Steigerung des Grössenumfanges erreicht werden. Auch einzelne seiner Bildnisse und Bildnisstudien haben einen stark dekorativen Zug. Bekannt und sehr geschätzt ist die Feinfühligkeit Orliks im Erfassen des Geistigen; seine Bildnisse Gerhart Hauptmanns und Hermann Bahrs, sowie die Studien zu dem Porträt Ferdinand Hodlers stehen auf der Höhe seiner besten Leistungen. — Daneben sind die letzten Arbeiten zweier Schüler Trübners, Waldemar Coste und Arthur Grimm, und die starken, symbolhaften Holzschnitte von Franz Nitsche-Nietzsche zur Schau gestellt. W. B.

MÜNCHEN

Wir bilden ein bisher unbekanntes, interessantes Bild „Marktszene“ von Rudolf Hirth du Frênes ab, das im Besitze der Modernen Galerie (Thannhauser) München ist. Das Bildchen ist für die Kenntnis der Münchner Malerei der siebenziger und achtziger Jahre wesentlich.

DARMSTADT, LUISENPLATZ

ZU DEM AUFSATZ VON RUDOLF EBERSTADT

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Die Hauptpreise der Auktion Beckerath (siehe „Kunst und Künstler", Maiheft S. 409 ff.).

Arbeiten in Stein:

Nr. 18. Flache Wandkonsole, Genua? um 1500: 2000 M. — Nr. 21. Engel aus der Werkstatt des Benedetto da Majano: 1500 M. — Nr. 22. Bildniskopf von Tullio Lombardi: 6000 M. — Nr. 28. P. S. Monnot d. J., Papst Innocenz XI, Relief: 5100 M. — Nr. 29. B. Ammanati, Idealbildnis Michelangelos: 12000 M. — Nr. 30. Francia, Reliefbildnis eines Bentivoglio: 22000 M. — Nr. 31. Sangallo, Zwei Hippokampen: 20000 M. — Nr. 32. Settiguano-Schule, Porträtrelief eines jungen Mannes: 22000 M.

Arbeiten in Stuck und Thon:

Nr. 58. A. della Robbia, Madonna im Säulentabernakel: 17000 M. — Nr. 59. Luca della Robbia, Madonna in der Muschelnische: 26000 M. — Nr. 60. Sansovino, Büste eines Venezianers: 29200 M. — Nr. 61. Francia oder Mazzoni, Büste Ercoles I.: 53000 M. — Nr. 64. Florentinisch, um 1500, Männerbüste: 24000 M. — Nr. 65. Art des Bernardo Rossellino, Verkündigungsrelief (44×62 cm): 11900 M. — Nr. 66. Luca della Robbia, Thomas Gruppe: 25000 M. — Nr. 68. Donatello, Pazzi-Madonna: 29000 M. — Nr. 71. Antonio Rossellino, Madonna in der Nische: 10800 M. — Nr. 85. Sansovino, Madonnenrelief: 20000 M. — Nr. 87. Werkstatt des Donatello, Madonna der Via di Pietra Piana: 12800 M.

Arbeiten in Holz und Möbel:

Nr. 166/67. Mittelitalien, sechzehntes Jahrhundert, zwei Engel: 4350 M. — Nr. 193/94. Umbrisch, erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, zwei leuchtertragende Engel, bemalt und vergoldet: 30500 M. — Nr. 195. Donatello (?), Statue eines nackten Engels, vergoldet, 75 cm hoch: 11000 M. — Nr. 168. Venedig, sechzehntes Jahrhundert, sitzender Christusknabe: 2400 M. — Toskanische Nussholzschemel werden mit 1320 und 3100 M. bezahlt, Florentiner Kandelaber mit 1280 M., zwei Paar barocke Büstensockel mit 3050 und 2300 M.

Alte Gemälde:

Nr. 299. Schule des Simone Martini, Madonna im Tabernakel: 8000 M. — Nr. 311. Art des Piero della Francesca, dekoratives Rundbild mit 2 Putten: 9000 M. — Nr. 312. Schule des Fra Filippo, Madonna: 6200 M. Nr. 317. Francesco Cotiguola, Die heilige Catharina von Siena: 6500 M. — Nr. 314. Mantegna (??), Kriegerbild: 1800 M. — Nr. 318. Giorgione (??) zugeschrieben, heiliger Hieronymus: 3800 M. — Nr. 329. Paris Bordone (??) Bildnis eines venezianischen Senators: 5100 M. — Nr. 335. Werkstatt des Quinten Massys, Madonna mit Kind: 5000 M. — Nr. 341. „El Greco" (mit vollkommenem Unrecht zugeschrieben), Männerbildnis: 4200 M.

Majoliken und Fayencen:

Nr. 439. Florentinische Henkelvase, erste Hälfte 1500: 12800 M. — Nr. 461. Florentinisch, 1450—1475, Grosse Kanne mit Schnabelausguss: 6300 M. — Nr. 464. Faënza, Grosse Vase: 13800 M. — Nr. 474. Faënza, um 1480, Apothekertopf: 8500 M. — Nr. 550/51. Castel Durante, zwei Apothekervasen: 5400 M. — Nr. 658. Giorgio Andreoli da Gubbio, flacher Teller: 6200 M. — Nr. 728/29. Spanisch-Maurisch, Valenzia, Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, zwei Apothekertöpfe: 2950 M. — Nr. 766. China, sechzehntes bis siebzehntes Jahrhundert, grosse Flaschenvase: 1450 M.

Bronzen:

Nr. 345. Giovanni da Bologna, badende Venus: 2500 M. — Nr. 346. Florentinisch um 1550, nackter Knabe mit Vase: 17200 M. — Nr. 348. Giovanni da Bologna (??) grosser Stier: 9000 M. — Nr. 349/50. Pietro Tacca, zwei Korsaren: 2250 M. — Nr. 352. Giovanni da Bologna (?) Kleopatra: 4450 M. — Nr. 361. Andrea Riccio, knieender Satyr: 2650 M. — Nr. 369. Nachfolger des Giovanni da Bologna, Venus und Amor: 5000 M. — Nr. 928. Werkstatt des Alessandro Leopardi, Bronzemörser mit zwei Delphinen.

Ein sehr grosser Moscheeteppich des siebzehnten Jahrhunderts brachte 9100 Mark (Nr. 899), ein kleiner (Nr. 902) 3400 Mark. Florentiner Spiegelrahmen des sechzehnten Jahrhunderts wurden mehrfach mit drei bis vier Tausend Mark bezahlt.

✲

Auktion der Sammlung Stern, bei Paul Cassirer, 22. Mai.

Vor zehn Jahren war die Sammlung Julius Stern eine der berühmtesten modernen Gemäldesammlungen in Deutschland. Heute ist sie keine der besten mehr, die Kenntnis der Sammlerarbeit von Kunstfreunden wie Oskar Schmitz, Eduard Arnhold, Theodor Behrens, O. Gerstenberg u. a. haben den Massstab beträchtlich hinaufgerückt. Was der Sammlung Stern fehlte, war das rücksichtslose Ignorieren alles Mittelmässigen. Wäre dies nur gegenüber der jungen deutschen Kunst der Fall gewesen, die in dem Besitzer einen ihrer wenigen leidenschaftlichen Förderer besass, so hätte wohl der menschliche und mäzenatische Gewinn die Schwächung des Gesamtcharakters aufgewogen. Leider war aber der überwiegende Prozentsatz mässiger Bilder französischen Ursprungs und dieses Mitschleppen von Mittelgut ist die Ursache, dass in der Phalanx deutscher Sammler Julius Stern immer mehr ins Hintertreffen geriet. Diese Einschränkung nimmt seiner Lebensarbeit, die Karl Scheffler im Vorwort des reich illustrierten Kataloges so schön gezeichnet hat, nichts weg, sie kennzeichnet nur die augenblickliche Situation.

Man hätte meinen können, dass unter dem Druck der Mittelware auch die guten Bilder hätten leiden müssen. Das Gegenteil war der Fall: für die guten Stücke wurden hohe, zum Teil sehr hohe Preise erzielt, für Liebermann wurden Rekorde aufgestellt, die Namen der grossen Franzosen wurden voll bezahlt und auch die Preise für jüngere deutsche Künstler waren ordentlich, bis auf Beckmann, dessen gute Landschaft bei 550 M. hängen blieb (wohl, weil er ganz im Anfang kam, ehe sich die rechte Stimmung entwickeln konnte), und bis auf Trübners „Kürassiere", die trotz mittelguter Qualität aus Versehen mit 3700 M. zu billig waren. Wenn also die Kraftprobe gelungen ist, wenn also erwiesen wurde, dass, trotz des Krieges, die Preise für Franzosen und Liebermann durchaus in steigender Bewegung gehen, und zwar nicht nur bei deutschen, sondern auch bei ausländischen Sammlern und Museen (die ja auch in Paris oder in Lausanne kaufen könnten), so war es andrerseits bedauerlich, dass auch mässige Franzosen und auch schwache Bilder grosser Franzosen sehr teuer waren. Ein unangenehmes Rennbild von Bonnard für 5000 M., ein mässiger Carrière für 11000, ein ganz schlechter Degas für 27000 M., den Schweden erwarb, und ein ganz uncharakteristischer, süsslich eleganter Picasso für 15000 M., den Kopenhagen kaufte; das ist ebenso peinlich, wie die Resultate für Maurice Denis, die zwischen 3000 und 5000 M. lagen. Hier muss man wirklich von einer Gefahr reden. Für grosse Franzosen werden in der ganzen Welt hohe Preise bezahlt. Gut. Aber für schwächere Dinge, die für die Wertung des Schöpferischen unbeträchtlich sind, sollten derartige Preise in Deutschland nicht erreicht werden. Diese Kunst zweiten Ranges brauchen wir nicht, und Sterns Irrtümer brauchten nicht fortdauernd Böses zu gebären.

Geld scheint ja in Deutschland jetzt keine Rolle zu spielen. Der Gesamterfolg der Auktion, der von Optimisten mit 600000 M. veranschlagt war, brachte noch reichlich 100000 M. mehr, und zwar wurden auch Dinge hoch bezahlt, die man im alltäglichen Kunsthandel jeden Augenblick billiger haben kann. Kriegsgewinnstanlage spielt dabei kaum mit, denn die versteuerbaren Franzosen waren ebenso hoch gewertet, wie steuerfreie Deutsche. Die wahre Ursache dieses hohen Resultates wird einmal in der Wertminderung des Geldes allgemein und der Unverwendbarkeit des Geldes für andere Dinge (Luxus, Auslandsreisen, Autos, Pferde, Nahrungsmittel) liegen, dann aber auch, soweit das neutrale Ausland in Frage kommt, in Wechselkursfragen. Der schwedische Degas für 27000 M. kostet in Schweden ja eigentlich nur 20000 M. Sicher war auch das Auktionsfieber mit am Werke. Als beim Buchstaben C. mit Cézannes „Tulpenstilleben" (40000 M., Privatsammler in Mannheim) der Bann erst einmal gebrochen war, gab es kein Halten mehr. Da das Publikum noch keine grosse moderne Bilderauktion in Berlin erlebt hat, liess es sich fortreissen.

Wir geben hier die Preise für die Hauptwerke, ohne den Aufschlag von 10 Prozent.

Nr. 4. Max Beckmann, Landschaft: 550 M. — Nr. 5. Bonnard, Rennbahn: 5000 M. — Nr. 6. Carrière, Freundinnen: 11000 M. — Nr. 8. Cézanne, Tulpen: 40000 M. — Nr. 12. Corinth, Frau mit Blumen: 3500 M. — Nr. 13. Degas, Tänzerinnen: 27500 M. — Nr. 14–17. Denis: 3100, 3400, 2600, 5000 M. — Nr. 22. Gauguin, Landschaft: 15000 M. — Nr. 23. Gauguin, Kleines Aquarell: 2400 M. — Nr. 26. v. Gogh, Garten in Arles (ein Bild mittlerer Qualität): 24100 M. — Nr. 27. v. Gogh, Olivenernte (noch schwächer): 16000 M. — Nr. 32. Thomas Herbst, Holl. Weide: 3100 M. — Nr. 33. Kurt Herrmann, Tulpen: 800 M. — Nr. 40. Dora Hitz, Schafweide: 1140 M. — Nr. 41. L. v. Hofmann, Adam und Eva (Pastell): 1030 M. — Nr. 42–45. L. v. Hofmann, vier dekorative Gemälde, zusammen 4100 M. — Nr. 50. W. Klemm, Schlittschuhläufer: 1020 M. — Nr. 51. L. v. König, Papageien: 1150 M. — Nr. 52. G. Kühl, Brühlsche Terrasse (beste Qualität): 3200 M. — Nr. 55. Laprade, Ruhige Fahrt: 800 M. — Nr. 56. Leistikow, Meraner Landschaft, Gouache: 3000 M. — Nr. 57. Leistikow, Kiefernwald, Gouache: 1850 M. — Nr. 58. Liebermann, Garten des Altmännerhauses (ausgeführte Studie): 21000 M. — Nr. 59. Liebermann, Gedächtnisfeier bei Kösen: 41000 M. (das teuerste Bild der Auktion!). Nr. 60. Liebermann, Holl. Nähstube, Pastell: 10000 M. — Nr. 61. Liebermann, Pferdeknechte: 38500 M. — Nr. 62. Liebermann, Biergarten: 15000 M. — Nr. 63. Liebermann, Badende Knaben (Pastell): 3600 M. — Nr. 64: Liebermann, Korso: 31000 M. — Nr. 65. Manet, Damenbildnis: 31000 M. — Nr. 68. Cl. Monet, Hafen in Trouville: 35100 M. — Nr. 69. Cl. Monet, Garten in Vétheuil: 17500 M. — Nr. 70. Cl. Monet, Mohnfeld: 36500 M. — Nr. 71. Cl. Monet, Strand bei Fécamps: 17000 M. — Nr. 72. Morisot, Parkteich: 3800 M. — Nr. 74. Picasso, Dame im Reifrock: 15500 M. — Nr. 76. Pissarro, Boulevard: 17000 M. — Nr. 78. Raffaelli, Strassenhändler: 2000 M. (!) — Nr. 79. Raffaelli, Blumenstrauss: 2600 M. (!) — Nr. 80. Renoir, Badende: 26300 M. — Nr. 81. Rhein, Sanssouci: 1500 M. — Nr. 83. Rösler, Dorfweg: 1500 M. — Nr. 90. Sisley, Seineufer: 13500 M. — Nr. 91. Slevogt, Trabrennen: 7800 M. — Nr. 92. Thoma, Engelgruppe, Gouache übermalte Lithographie: 2050 M. — Nr. 96. Trübner, Gardekürassiere: 3700 M. — Nr. 97. Lesser Ury, Café Bauer: 2400 M. — Nr. 98. Vuillard, Speisetisch: 1300 M. — Nr. 99. Vuillard, Zimmerbild: 1800 M. — Nr. 106. Weiss, Feldblumen: 810 M.

Nr. 107. G. Kolbe, Japanerin: 1800 M. — Nr. 108. Maillol, weibl. Kopf: 1650 M. — Nr. 109. Maillol, Mädchenakt. — Nr. 110. Maillol, sitzender weiblicher Akt: 3050 M. — Nr. 111. Minne, Badende: 900 M. — Nr. 112. Rodin, L'eternel Idole: 38000 M. (wahrscheinlich eigenhändiges Werk Rodins, vor der Gehilfenzeit). — Nr. 113. Rodin, Woge: 6300 M. — Nr. 114. Wrba, Amazone: 1200 M. — Nr. 115. Wrba, Europa: 1000 M.

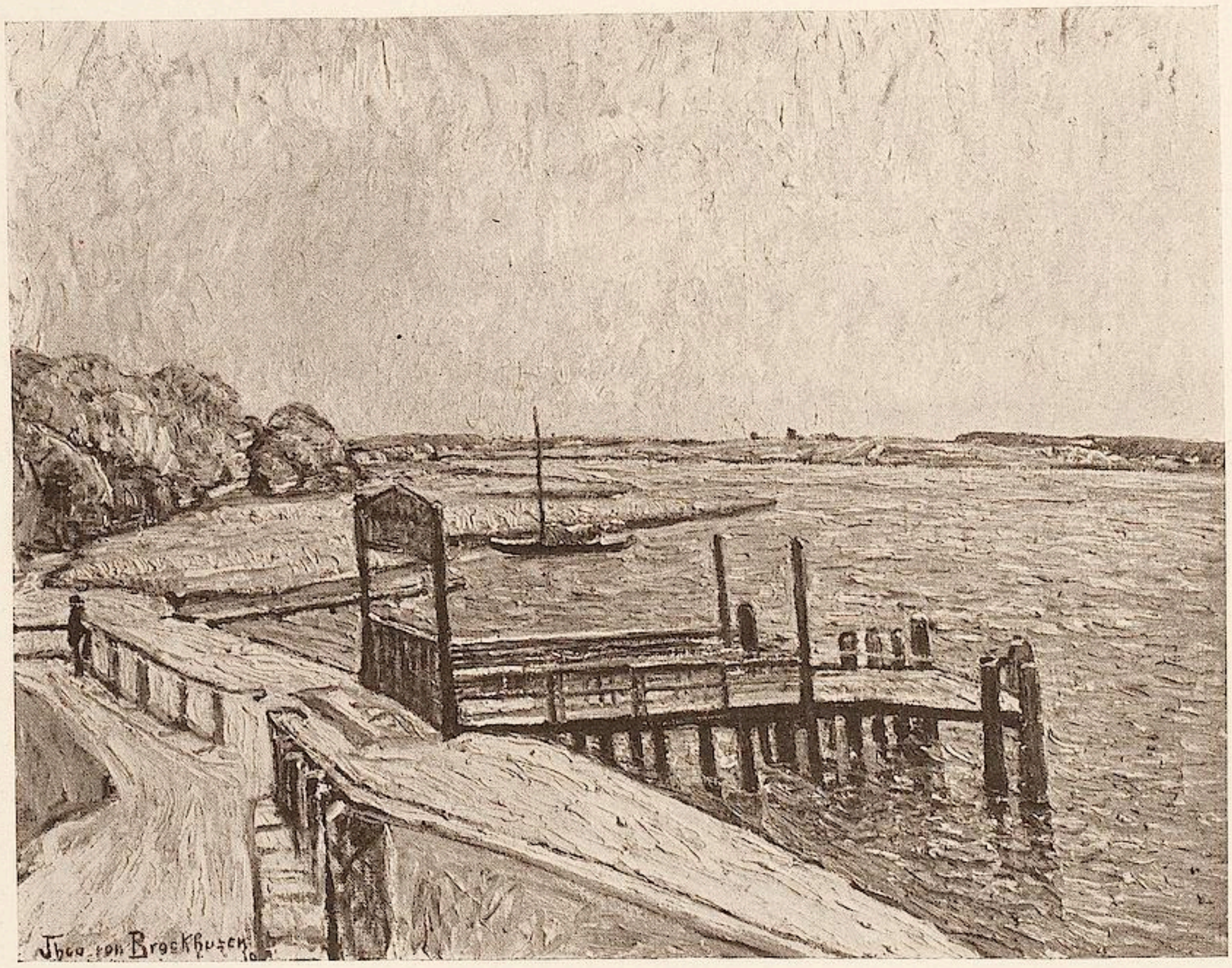
Unter den Handzeichnungen brachten einzelne Blätter von Guys 600 M. u. a. Nr. 126, das Delacroix mit Fragezeichen zugeschrieben war, 650 M. — Eine sehr schöne Zeichnung vom Grafen Kalckreuth ward mit 370 M. bezahlt, ein schönes Pastell von Kardorff mit 300 M., ein japanisches Blatt von Karl Walser mit 1000 M., seine reizende Salome mit 400 M.

Für graphische Blätter wurden im allgemeinen auch hohe Preise angelegt, besonders natürlich für Lautrec und Munch. Die von Lautrec eigenhändig übermalte Lithographie des Aufgalopps wurde mit 3700 M. zugeschlagen, die gelbe Kutsche erzielte 450 M., die schwarz-weisse Litho von Sarah Bernhard als Hamlet erreichte den Liebhaberpreis von 500 M. und nur Cleo de Merode war mit 100 M. normal gewertet. Manets seifenblasender Junge ergab in einem guten Druck 270 M., Renoirs radierter weiblicher Akt 280 M., Anders Zorns Omnibus 1400 M.

Die Munch-Preise, die nicht ganz die gewohnte Höhe hielten, geben wir einzeln: Nr. 205. Zwei Augen: 1000 M. — Nr. 206. Morgenstimmung: 850 M. — Nr. 207. In der Trinkstube: 580 M. — Nr. 208. Vampyr: 670 M. — Nr. 209. Christiania-Bohème: 530 M. — Nr. 210. Modellstudie: 700 M. — Nr. 211. Mädchen am Fenster: 270 M. — Nr. 212. Selbstbildnis: 410 M. — Nr. 213. Das kranke Mädchen, Lithographie, Druck von der roten Farbplatte: 1150 M. — Nr. 214. Zwei Menschen: 830 M. — Nr. 215. Das kranke Mädchen, Radierung: 1650 M.

Als Kuriosum merken wir an, dass auf der Auktion Stern jedes Bild verkauft wurde und kein einziges zurückgezogen werden musste.

Notiz. In seinem Bericht über die Auktionen Stern und Beckerath schreibt der Berliner Korrespondent der „Frankfurter Zeitung“: „Bei Cassirer war es der moderne Mensch, den die Sammlung erregte, bei Lepke war es der gebildete.“ Leider schreibt er es ohne Kommentar. Schade. Wir hätten gern gewusst, warum es gebildeter ist, einen Greco, um seines (falschen) Namens willen, für 4200 M. zu kaufen, als einen Liebermann für 38500 M. Vielleicht, weil die Wohnung des Sammlers Beckerath einem mässigen Museum glich, in dem es der moderne Mensch nicht zum Aushalten fand?



TH. VON BROCKHUSEN, LANDUNGSSTEG 1910
MUSEUM IN HALLE A. D. S. ZU DEM AUFSATZ: „ZUR GESCHICHTE DES STÄDTEBAUES“

CHRONIK

SIR WILLIAM VAN HORNE †

Wieder hat der Tod in die kleine Phalanx der ganz großen amerikanischen Sammler eine Lücke gerissen: Sir William van Horne ist in seiner Heimatstadt Montreal in Kanada gestorben. Er war einer der Sammler, die ihre Leidenschaft alter und neuer Kunst in gleichem Masse zuwendeten, seinem Herzen standen Rembrandt und Greco ebenso nahe wie Corot und Daumier. Ein paar schöne Rembrandts aus der letzten Periode, erworben aus den Kann-Auktionen, sowie einige bedeutende Grecos waren die Hauptstücke unter seinen alten Meistern, das Brustbild des Grossinquisitors, wahrscheinlich die Naturstudie zu dem berühmten „roten Inquisitor“ in der Sammlung Havemeyer in Neuyork hatte er zu dem gleichen Preise an sich gebracht, den Havemeyer für das grosse Bild bezahlt hatte. Fast noch schöner wirkte ein kleines Brustbild eines Heiligen in Gelb und ein Männerbildnis in Schwarzblau, Kniestück, prachtvoll gemalt und lebendig wie ein guter Renoir. Von Meistern des neunzehnten Jahrhunderts liebte er, ausser Monticelli, dessen feine realistische Landschaften er neben den phantastischen nicht vergass, besonders Daumier und Corot. Von ihm besass er zwei herrliche Figurenbilder, die berühmte „Petite curieuse“ und eine Mutter, die ihr Kind stillt. Eines seiner letzten grossen Ankäufe vor dem Kriege war eine Bacchantin von Daumier, von dem er ausserdem ein sehr bedeutendes Bild „Vor dem Laden“ (zirka 70×50 cm) besass. Delacroix' „Christus bei Sturm auf dem Meere“ erschien nicht als allerersten Ranges, ebenso das meiste, was er von Renoir hatte, nur ein Mädchenkopf aus der Zeit der Frankfurter „Laube“ war sehr gut. Überraschungen boten ein halbmeterhohes Bild von Couture, „Der Zeichner nach dem Schweinskopf“, das merkwürdigerweise ganz starke Einflüsse des gehassten Daumiers zeigt, und ein idealisiertes Bildnis der George Sand mit der Gitarre von Troyon.

Berühmt war van Hornes Sammlung von orientalischer, meist chinesischer Keramik. Ein grosser illustrierter Katalog war in Vorbereitung, Professor Morsse bearbeitete den wissenschaftlichen Teil und der Besitzer selbst fertigte die Abbildungen, indem er jedes wichtige Stück in einem technisch äusserst geschickten Aquarell aufnahm, als Vorlage für die Tafeln. Er war mit dem Pinsel ein geübter und geschmackvoller Dilettant, arbeitete aber aus Zeitmangel nur nachts bei starkem elektrischem Licht. Auch seine Landschaftsbilder, die er aus der Erinnerung malte, sind auf diese Weise entstanden.

Sir William war ein sehr reicher und mächtiger Mann, einer der einflussreichsten in Kanada, er hatte die Canadian-Pacific-Bahn erbaut und war der Gründer der grossen Eisenbahn-, Zucker- und Tabaktruste von Kuba. Aber er war bei alledem sehr einfach und menschlich geblieben, ein andrer Typus als der „fürstliche“ Widener, der nun auch tot ist, einfach und schlichtamerikanisch wie der gleichfalls verstorbene Mr. Pope, der seine Sammlung dem Museum in Hartford vermachte. Was aus der Sammlung van Horne wird, ist einstweilen nicht bekannt. Zu seinen Lebzeiten sprach man davon, dass die Stadt Montreal sie erben würde. E. W.

DAS ANTIKE KULTBILD IM BERLINER ALTEN MUSEUM

Über die Herkunft der schönen Antike des Alten Museums in Berlin, die wir abgebildet haben und worüber Emil Waldmann eingehend berichtet hat (Maiheft), machte Direktor Th. Wiegand neulich in der Generalversammlung der „Vereinigung der Freunde antiker Kunst“ interessante Mitteilungen. Wir fassen das Wesentliche nach einem Bericht der „Vossischen Zeitung“ kurz zusammen:

Gefunden wurde das Werk an der Stätte einer griechischen Kolonie der Südküste Unteritaliens. Von dem ersten Besitzer wurde die Statue über Marseille nach Paris gebracht und in einem Antiquariat der Rue St. Honoré aufgestellt. Es gelang schon damals einem Vertrauensmann der Berliner Museen, sich zum stillen Mitbesitzer zu machen. Zunächst war ein grosser Ansturm der vier hervorragendsten Antikenhändler Amerikas auszuhalten.

Als diese ihrem Ziel nahe zu sein glaubten, legte sich der aus einundzwanzig Herren bestehende Gesamtvorstand der „Freunde des Louvre“ ins Mittel. Inzwischen hatte die Statue in den kunstsinnigen Kreisen von Paris das grösste Aufsehen erregt, und es gehörte zum guten Ton im Sommer 1914, die Göttin gesehen zu haben. In den Berichten über die Besucher werden nicht nur die hervorragendsten Sammler und Kunstgelehrten, darunter der Generaldirektor des Londoner South-Kensington-Museums, erwähnt, sondern auch Politiker, Minister und Finanzleute. Es wird ferner berichtet, dass auf Leon Bourgeois' Betreiben eine nationale Subskription eröffnet werden sollte, bei der man auf E. Rotschilds Unterstützung rechnete. Gleichzeitig liess die Direktion des Louvre die Sequestrierung der Göttin anordnen, indem sie sich auf einen veralteten Paragraphen der Kunstgesetzgebung Frankreichs berief, wonach ganz besonders hervorragende Kunstwerke auch dann vom Staate beschlagnahmt werden dürften, wenn sie nicht von französischem Boden stammten. So war die Aussicht, die Göttin für Berlin zu erwerben, ausserordentlich gering geworden; dazu brach der Krieg aus. Indessen liess sich der Pariser Vertrauensmann der Berliner Museen nicht abschrecken. Es kam zu einem höchst interessanten, durch zwei Instanzen hindurch geführten, sehr kostspieligen Prozess gegen den Louvre und aus der zweiten Phase des Streites ging der Louvre geschlagen hervor. Die Beschlagnahme wurde aufgehoben.

Nun war keine Minute zu verlieren, da zu befürchten war, dass der Louvre das Urteil anfechten werde. Noch am gleichen Tage wanderte die Göttin in eine längst vorbereitete kunstvolle Verpackung und kam sofort in einen eigenen Bahnwagen, der abends dem Schnellzug nach Genf angehängt wurde. Dass dies alles trotz der grossen Kriegsverwirrung der französischen Bahnen glatt vor sich ging, ist nahezu als ein Wunder zu bezeichnen. Aber auch in Genf wurde der Schatz nicht lange aufbewahrt, sondern an einen Ort verbracht, dessen Einwohner von neutralen Empfindungen gegen Deutschland erfüllt sind. Am 10. Dezember 1915 endlich gelangte die Göttin nach Berlin und damit ans Ende ihrer für alle Beteiligten nicht wenig aufregenden Fahrt.

NEUE BÜCHER

ALTE UND NEUE KUNSTGESCHICHTS-SCHREIBUNG

Den höchsten Typus der alten „Kunstgeschichte“ hat Karl Woermann in seiner bekannten, jetzt in zweiter Auflage erscheinenden „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“ erreicht, über deren gediegene Vortrefflichkeit keine weiteren Worte mehr gemacht zu werden brauchen.* Es steht so ungefähr alles darin, was man von der Kunsthistorie als Überblick wissen möchte, der gelehrte Verfasser hält sich mit seinen an Polyhistorie grenzenden Kenntnissen durchaus auf der Höhe der jeweiligen Forschung auf allen Gebieten und giebt aus diesen Gebieten in meist kurzen Worten jedesmal die Summe der Ergebnisse. Ob man sich über die südfranzösischen Höhlenfunde oder die Kunst des Barock, über antike Skulptur oder peruanische Idole zu unterrichten wünscht — jedesmal erfährt man das Wissenswerte in allgemeinen Zügen und bekommt die Mittel an die Hand sich weiter zu bilden. (Besonders der jetzt vorliegende zweite Band der neuen Auflage, der die Kunst der farbigen Völker und des Islam behandelt, giebt ein mustergültiges Beispiel davon, wie man ein derart schwieriges und fast nie zusammenhängend bearbeitetes Gebiet wissenschaftlich aufarbeiten kann.) Jeder, der aus irgendeinem Grunde Kunstgeschichte zu treiben sich entschlossen hat, wird den Woermann nicht entbehren können.

* Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. Zweite Auflage (in sechs Bänden), seit 1914.

Dass der Verfasser sich auch in der zweiten Auflage keinen Mitarbeiter genommen, sondern das ungeheure Material allein bewältigt hat, kommt der Homogenität des Ganzen insofern zugute, als der Leser sich auf dem Gebiete der Wertungen natürlich immer auf derselben mittleren Linie der Anschauung bewegt.

Dass in einem solchen Werk die Frage der Wertungen immer eine nur untergeordnete Rolle spielen kann und gleichsam nur in latenter Form vorhanden ist, erklärt sich ja aus dem vorwiegend historisch orientierten Thema von selber. Es ist eine Entwicklungsgeschichte des Thatsächlichen, der Objekte, nicht etwa eine Entwicklungsgeschichte der schöpferischen Ideen. Wir alle sind uns einig darüber, dass innerhalb der Welt der griechischen Skulptur der „Laokoon“ eine schwache Leistung des damals schon sehr müde gewordenen griechischen Kunstgeistes bedeutet, und dass die Statue des „Idolino“ in Florenz eines der grössten Meisterwerke hellenischer Plastik ist, an künstlerischer Bedeutung mit nur ganz wenigen Dingen vergleichbar. Aber weil der „Laokoon“ seinerzeit, seit der Renaissance, und besonders im achtzehnten Jahrhundert, eine ungeheure Rolle gespielt hat und der „Idolino“ gar keine, widmet Woermann konsequenterweise dem „Laokoon“, diesem etwas fatalen Schlusswort der griechischen Skulptur, eine ganze Seite, während vom „Idolino“ in der ersten Auflage nur zu lesen steht: „Wie nachhaltig der Einfluss des Polyklet war, zeigen aber auch noch Werke wie der reizende eherne Idolino“, der dann in der zweiten Auflage nur zum Objekt des

zufällig vorhandenen neuen Wissens respektiv Nichtwissens gemacht wird. („Auch dass jener entzückende herbschöne Ephebe des florentinischen Museums, der als Idolino gefeiert wird, auf Lykios zurückgeht, ist nicht erwiesen.“)

Das ist im Sinn einer Kunstgeschichte ganz konsequent, Kunstgeschichte, mit dem Nachdruck auf den letzten drei Silben des Wortes, vermittelt das, was wir wissen, und wenn dieser zufällig herausgegriffene Gegensatz hier angeführt wird, so soll dies dem Werte und Verdienste des Buches nichts wegnehmen, sondern nur andeuten, wo die natürlichen Grenzen einer solchen Aufgabe liegen. Innere Entwicklungsgeschichte des Künstlerischen, der schöpferisch-künstlerischen Probleme darf man von ihm nicht erwarten. —

Dieses andre will eine neue Art von kunstgeschichtlicher Betrachtung geben, das „Handbuch der Kunstwissenschaft“,* das sich nicht ohne Stolz die erste moderne Kunstgeschichte nennt und an der eine grosse Reihe tüchtiger Kunstforscher mitarbeiten, herausgegeben von Fritz Burger in München. Das Werk erscheint in losen Lieferungen und wird, wenn es einmal fertig vorliegt, eine stattliche Anzahl von Bänden umfassen. Für alle die verschiedenen Gebiete sind hervorragende Spezialkenner gewonnen worden, und wenn auch durch die Zusammenarbeit oder vielmehr Nebeneinanderarbeit verschiedener Köpfe die Einheitlichkeit des Ganzen ein wenig leidet, so kann man doch schon jetzt nach den vorhandenen Lieferungen erkennen, um was für einen Plan es sich handelt: Kunstgeschichte als Geschichte der Kunstprobleme. Man kann an diese Aufgabe von verschiedenen Standpunkten herantreten. Einmal vom historischen, wie Wulff, der in seiner Arbeit über die frühchristliche und byzantinische Kunst die lang ersehnte, weitschichtige und höchst gründliche Geschichte der byzantinischen Dinge giebt und das Problemhafte sozusagen von der Seite mit hineinschiebt; oder wie Schubring, der seine Behandlung der italienischen Skulptur kaum anders anfasst, als sonst – Kapitel 1: Ghiberti, Kapitel 2: Donatello. Und so weiter. Man kann aber auch, auf kulturgeschichtlichem Unterbau z. B. die Geschichte der deutschen Malerei nach Wölfflinschen Prinzipien gliedern, das nötige Historische nebenbei geben und den Hauptwert auf formale Betrachtung legen, wie Burger, bei dem man Überschriften wie: „Zeichnungen nach dem Modell und aus dem Gedächtnis“ oder „Blickpunkt und Gesichtsvorstellung“ oder „Perspektivische Konstruktion und Bildmotiv“ findet. Man sieht worauf es ankommen soll, und als Ergänzung oder wenn man will Vertiefung der bisherigen Betrachtungsweise ist dies sicher für das Publikum, für das geschrieben wird, nämlich für die Welt der Lernenden, sehr förderlich. Höchst erfreulich ist, dass E. Hildebrandt nun in diesem Zusammenhang einmal eine Geschichte der Malerei und Skulptur des achtzehnten Jahrhunderts giebt — wir haben darüber ja gar nichts den heutigen Bedürfnissen Entsprechendes. Ebenso erfreulich die „Kunst der islamitischen Völker“ von E. Diez, die grundlegend zu werden verspricht, so weit man das von einem Handbuch überhaupt sagen kann. Grundlegend nicht nur wegen des vermittelten Wissens, sondern vor allem durch eben jene neue Art der Fragestellung, welche die Entwicklungsgeschichte der entscheidenden Formen in den Vordergrund rückt. Über Pinders „Deutsche Plastik“ und Graf Vitzthums „Malerei und Plastik des Mittelalters“ lässt sich einstweilen noch nichts sagen, da die betreffenden Lieferungen noch in den Anfängen stecken. Bedauerlich ist es, dass der ganzen Antike, die Curtius vor sehr hohem Standpunkte aus ansieht und in der das Kalkmannsche Erbe und überhaupt die beste Tradition der guten Archäologie weiterzuleben berufen wäre, sich mit zwei Halbbänden begnügen muss und auf diese Weise sicher zu kurz kommt. Gerade von Curtius hätte man eine Arbeit vom Umfange der Wulffschen innerhalb diesen Rahmens sehr gern gesehen. Meinte der Herausgeber vielleicht, der Byzantinismus sei so unbekannt und dürfe deshalb einen grösseren Raum einnehmen? Gewiss ist er unbekannt und wir sind dankbar dafür, dass nun endlich eine Gesamtdarstellung aus der Feder eines unsrer allerbesten und allersolidesten Kenners kommt. Aber die ganze Antike ist auch nicht viel bekannter, wenigstens nicht in dem modernen Sinne, den das Handbuch zum Programm hat. „Wertungen sind Alles“ und die fehlen auf dem Gebiete der griechischen Skulptur ebenso sehr wie auf dem der ägyptischen, denn Hedwig Fechheimers Buch ist doch nur erst eine schöne Kostprobe. Hätte man doch, wenn der Raum nun schon einmal knapp war, statt dessen die moderne Kunst, behandelt von Fritz Burger, lieber ganz weggelassen! Henri Mattisse neben Hans von Marées, Kandinsky neben dem Meister der Lübecker Bibel, und dann Jawlensky, das geht nicht, auch in der Burgerschen hemmungslos-hymnenhaften Prosa nicht. Doch über dieses Opus wird, wenn es erst einmal abgeschlossen ist, an dieser Stelle noch eingehend zu berichten sein. Auch auf die „Renaissancebaukunst“ von Willich, wie auf die „Baukunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in den germanischen Ländern“ von Wackernagel werden wir seinerzeit wohl noch zurückkommen. Vorbildlich für eine Formgeschichte der Architektur dürfte auf diesem Gebiet A. E. Brinckmanns „Baukunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts“ in den romanischen Ländern werden, aus deren fünf heute vorliegenden Lieferungen man sieht, wie eine Geschichte der Architekturprobleme anzufassen ist. Nach ganz klaren Gesichtspunkten neu disponiert und aufschlussreich in jedem Kapitel. Das historisch-Biographische steht dereinst ja doch einmal bei Thieme-Becker.

Da das Werk, das ganze Handbuch, den Zweck

* In Lieferungen. Herausgegeben unter Mitarbeit vieler Fachleute von Fritz Burger. Berlin-Neubabelsberg. Verlag Athenaion.

verfolgt, Anschauung zu vermitteln, war auch die Frage der Illustrierung sehr schwierig. Sie ist glänzend gelöst, eine erstaunliche Fülle von Abbildungen ist den einzelnen Beiträgen beigegeben, vieles Unbekannte und Niegesehene dabei, und immer sehr instruktiv angebracht, nicht nur instruktiv nach dem Schema von Beispiel und Gegenbeispiel und für das Vergleichen, sondern absolut instruktiv. Und wer später mit dem einen oder dem andren Textbeitrag nicht ganz zufrieden ist, wird doch auch diese Abschnitte wegen des wertvollen Abbildungsmaterials nicht vermissen wollen. Für den Lernenden giebt es nichts Besseres. Hoffentlich entschliesst sich der Verlag, wegen dieser Abbildungen mit einer Lichtbilderzentrale in Verbindung zu treten (wenn es noch nicht geschehen sein sollte) um auch für den kunstgeschichtlichen Unterricht in Kollegs und Vorträgen diesen Thesaurus nutzbar zu machen. Wer, wie der Referent Kunstgeschichte in Kollegs studiert hat, wo eine Anzahl von Photographien an einem Gerüst nebeneinander hingen, von denen man während des Vortrages nichts sah und vor denen man sich nachher vergeblich drängte (bei Thode in Heidelberg 1902), der weiss, wie wichtig diese Frage ist.

Das Handbuch der Kunstgeschichte wird nach seiner Fertigstellung eine Reihe von Einzelbüchern darstellen und der neugierige Laie fragt sich, warum sich die Verfasser denn überhaupt zusammengethan und nicht jeder lieber sein Buch für sich geschrieben habe; so dass man, wenn einen die Baukunst des Barock interessiert, auch gezwungen ist, den Band über die Kunst des Islam mitzunehmen. Der Grund dürfte nicht sowohl der sein, dass dies eine Gesamtkunstgeschichte werden solle (das giebt es in diesem Sinne gar nicht), als vielmehr die verlegerische Erfahrung, dass ein solches Unternehmen nur bei dieser Erscheinungsform in Lieferungen Aussicht auf Erfolg hat und dass Werke wie das Wulffsche über den Byzantinismus, für die an sich naturgemäss nur ein kleineres Publikum vorhanden ist, von dem allgemeineren Interesse an den andren Kapiteln eben mit getragen werden müssen, weil es sonst nicht möglich wäre, ein solches Buch mit diesem Abbildungsmaterial auszustatten. Es geht eben nicht anders. Emil Waldmann

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Hermann Bahr, Expressionismus. Mit 19 Tafeln. Delphin-Verlag, München. 1916.

El Greco, von August L. Mayer. Mit 70 Abbildungen. Delphin-Verlag, München. 1916.

Deutscher Moden-Almanach, Lithographien von Ludwig Kainer. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Max J. Friedländer, von Eyck Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei. Mit 32 Abbildungen. Berlin 1916. Verlegt bei Julius Bard.

Katalog der Modernen Galerie, Heinr. Thannhauser, München. 1916.

Englands Kunstindustrie und der Deutsche Werkbund. Übersetzungen von Begründungs- und Werbeschriften der englischen Gesellschaft „Design and Industies Association“ herausgegeben vom Deutschen Werkbund. 1916. F. Bruckmann, Verlag, München.

Die schwarze Liste, ein heikles Bilderbuch von Hans Reimann. Kurt Wolff Verlag, Leipzig. 1916.

VIERZEHNTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESEH.
8-AUG19'6

Jahrgang XIV

Heft XI

KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.–

JAHRGANG XIV, HEFT XI AUGUST 1916

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XI

AUFSÄTZE

Seite

Erich Hancke: Liebermanns Kopien nach Franz Hals 525
Walter Curt Behrendt: Berliner Kirchenbaukunst von 1840—1870 535
Emil Waldmann: Aus Fitz Schiders Münchener Zeit 555
Kunstausstellungen: Berlin, München, Königsberg 563
Auktionsnachrichten 565
Chronik: Die schwarze Liste, „Grossmannssucht“ 567
Neue Bücher 569

ABBILDUNGEN

Max Liebermann: Neun Kopien nach Franz Hals . . . . . 525—533
A. Stüler, Entwurf für ein Pfarrhaus . . 535
—: Die Jakobikirche, nach einer Lithographie 536
Fr. Adler: Die Thomaskirche 537
K. Fr. Schinkel: Entwurf zu einer protestantischen Kirche 538
A. Soller: Die Michaelskirche 539

Seite

A. Soller: Entwurf zur Markuskirche . . 540
A. Stüler: Die Markuskirche 541
A. Soller: Entwurf zur Markuskirche . . 542
Fr. Adler: Die Thomaskirche 543
—: Choransicht 544
A. Stüler: Kuppel des Kgl. Schlosses . . . 545
—: Entwurf zu einem Berliner Dom . . 546
A. von Keller: Kuppel des Kgl. Schlosses . 547
A. Stüler: Entwurf für die Lukaskirche . . 548
—: Kapelle des Domkandidatenstiftes . . 549
K. Fr. Schinkel und A. Stüler: Die Johanneskirche 550
A. Stüler: Die Bartholomäuskirche . . . 552
— Die Matthäikirche 553
A. Soller: Die Michaelskirche, Choransicht . 554
F. Schider: Landschaft 555
—: Der Chinesenturm im Englischen Garten 557
—: Kindtaufe 558
—: Im Grünen 559
—: Theegesellschaft 561
—: Frauenkopf 562
Albert Weisgerber: Der Hl. Sebastian, Zeichnung 564

ASIATISCHE KUNST

ANTIQUITÄTEN
WERKE ERSTEN RANGES
CHINA, PERSIEN, INDIEN
ALTINDISCHE PLASTIK

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTR. 10 (NÄHE LENBACHPLATZ)

H. Chr. Andersen
Das
Märchen meines Lebens

Einband von E. Preetorius

Auf handgeschöpftem Bütten

Preis gebunden 5.50 Mark

VERLAG BRUNO CASSIRER / BERLIN

JULIUS PASCIN, IM CAFÉ
FARBIGE ZEICHNUNG

LIEBERMANNS KOPIEN NACH FRANZ HALS

VON

ERICH HANCKE

Als eines Tages in Liebermanns Gegenwart die Rede darauf kam, wie wohl Franz Hals seine Schützenstücke, von denen bekanntlich keinerlei Entwürfe erhalten sind, angefangen haben könne, und die Meinung ausgesprochen wurde, dass er, wenn auch ohne Entwurf, so doch wenigstens mit einem bestimmten Plan an die Arbeit gegangen sein müsse, da wollte Liebermann hiervon nichts hören und fügte hinzu: wie ich Franz Hals auffasse, ist er ein viel grösserer Maler. Die Vorstellung, dass Franz Hals seine Bilder im Kopfe konzipiert und dieses Konzept nachträglich nur ausgeführt haben sollte, war ihm zuwider. Seiner Meinung nach komponiert der Maler mit dem Pinsel in der Hand. Die unmittelbarste Schaffensweise gilt ihm für die höchste. Was er in sich selbst als das Stärkste und Lebendigste fühlt, drängt ihn zu dieser Überzeugung. Mit welcher Genugthuung zitiert er nicht den Franzosen, der von ihm sagte, er sei ein „peintre primesautier“! Und weil er in Franz Hals den Inbegriff dieser Unmittelbarkeit erkennt, deshalb ist er für ihn der ideale Maler, die Verkörperung dessen, was er unter malerischer Phantasie versteht. Wenn er Manet liebt, so geschieht es hauptsächlich um des Stückes Franz Hals willen, das er in ihm wiederfindet. Manet ist ihm ein Mitstrebender, Franz Hals das unerreichbare Vorbild.

MAX LIEBERMANN, KOPIE NACH FRANZ HALS

MAX LIEBERMANN, KOPIE NACH FRANZ HALS
KOPF EINER DER „VORSTEHERINNEN DES ALTFRAUENHAUSES"

Wann eigentlich dieses Verhältnis sich zu bilden begann, ist nicht mehr festzustellen. Anfänglich gehörte Liebermanns ganze Bewunderung Rembrandt, den er besonders in der Kasseler Galerie kennen lernte. Von seinem Ausflug nach Holland im Jahre 1871 sind ihm nur an das Amsterdamer Museum, an die „Nachtwache" und die „Staalmeesters" Erinnerungen geblieben. Haarlem hat er damals vielleicht gar nicht besucht. Als er aber 1873 nach Paris ging, machte die „Bohémienne", das Meisterwerk von Franz Hals in der Sammlung Lacaze, einen solchen Eindruck auf ihn, dass er sie bald nach seiner Ankunft kopierte. Seine erste Kopie nach Franz Hals. Wenn nicht etwa einige, nun verschollene Versuche nach dem Kinderkopf auf dem Berliner Bild „Amme mit Kind" noch früher anzusetzen sind. Während der beiden ersten Jahre seines Pariser Aufenthaltes zog ihn die zeitgenössische Kunst stärker an als die alten Meister. Courbet, Daubigny, Corot, vor allem Millet traten in seinen Gesichtskreis. Daneben blieben die Beziehungen zu Munkacsy bestehen. Es war sein Ehrgeiz, ein grosses Bild zu malen, mit dem er sich, besser als mit den „Gänserupferinnen" im Salon zur Geltung bringen könnte. Die mannigfachen Eindrücke wirkten lähmend auf seine Produktivität. Nicht eine der grossen Leinwände, die sein Atelier füllten, konnte er zum Abschluss bringen. Einigermassen

MAX LIEBERMANN, KOPIE NACH FRANZ HALS
DER FAHNENTRÄGER DER ST. GEORGSSCHÜTZEN VOM JAHRE 1627

MAX LIEBERMANN, KOPIE NACH FRANZ HALS
EINER DER „VORSTEHER DES ALTMÄNNERHAUSES" VOM JAHRE 1664

entmutigt suchte er 1875 Holland wieder auf, um sich in der stilleren Umgebung zu sammeln. Diesmal wurde ihm Haarlem mehr als Amsterdam. Er fand in Franz Hals den Meister, dessen Können jedes andere in den Schatten stellt, den Anreger, der ihm, trotz den Modernsten, den Weg weisen konnte, den er zu gehen hatte.

Der Impressionismus verdankt Franz Hals nicht weniger als Rubens. In der Linie Rubens-Delacroix-Renoir kann man eine Parallele F. Hals-Courbet-Manet ziehen. Von Rubens nahm der Impressionismus das Prinzip der erweiternden Teilung, von Franz Hals das der zusammenfassenden Abkürzung. Beides war nötig, um die malerische Sprache zur Wiedergabe selbst der flüchtigsten Eindrücke zu befähigen. In Paris war Liebermann am Impressionismus vorbeigegangen ohne ihn gewahr zu werden. Er hatte von der Bedeutung dessen, was Manet und seine Freunde damals doch schon zu einer reifen Kunstform aufgeführt hatten, — Bedeutung auch für ihn selbst — nicht das mindeste Empfinden. In Franz Hals sah er instinktiv die Seite, die unserer Zeit zugewendet ist. Das Momentane, das scheinbare Zufällige der Auffassung, das Blitzartige, unfehlbar Treffende der Behandlung frappierten ihn mehr als das Monumentale, die Ruhe und die Plastik, die auch in Franz Hals sind. Vielleicht ohne an das Wort und den Begriff, den man damit verbindet, zu denken, bewunderte er in ihm den Impressionisten.

Diese Auffassung mag man einseitig nennen, jedenfalls aber war sie charakteristisch und fruchtbar. Und das bis in alle Einzelheiten. Liebermann sah in Franz Hals den Prima-Maler. Buchstäblich genommen trifft das nicht zu. Wie alle Meister in seiner Umgebung untermalte auch Franz Hals seine Bilder. Es war nicht seine Art an die Fundamente des Überlieferten zu rühren. Auch in der Anordnung seiner Doelenstücke folgte er der Tradition. Es findet sich bei ihm manches Stück, das man als Untermalung ansprechen muss. Betrachtet man jedoch das Amsterdamer Schützenstück, wo die erste Figur links, der Fähnrich, ganz von seiner Hand vollendet, die sich anschliessende Gruppe ebenfalls nahezu vollständig von ihm ausgeführt ist, die übrigen Figuren dagegen so gut wie nichts von ihm haben, so muss man wohl annehmen, dass er seine Bilder stückweise ausführte. Freilich ist selbst der glänzend gelungene Fähnrich zweifellos nicht in einer Sitzung gemalt, und einige Köpfe in der Gruppe können nicht für definitiv gelten. Es ist vor allem sein rapider, Form, Farbe, Qualität zugleich mit fortreissender Strich, der seiner Malerei das Spontane des auf einen Wurf Geschaffenen giebt. In höherem Maasse, als wir es bei Künstlern finden, die thatsächlich prima malten, wie Courbet und Leibl. Der Impressionismus brauchte diese rapide Schrift. Und da für ihn, der ausschliesslich vor der Natur, zumeist im Freien arbeitete, der den

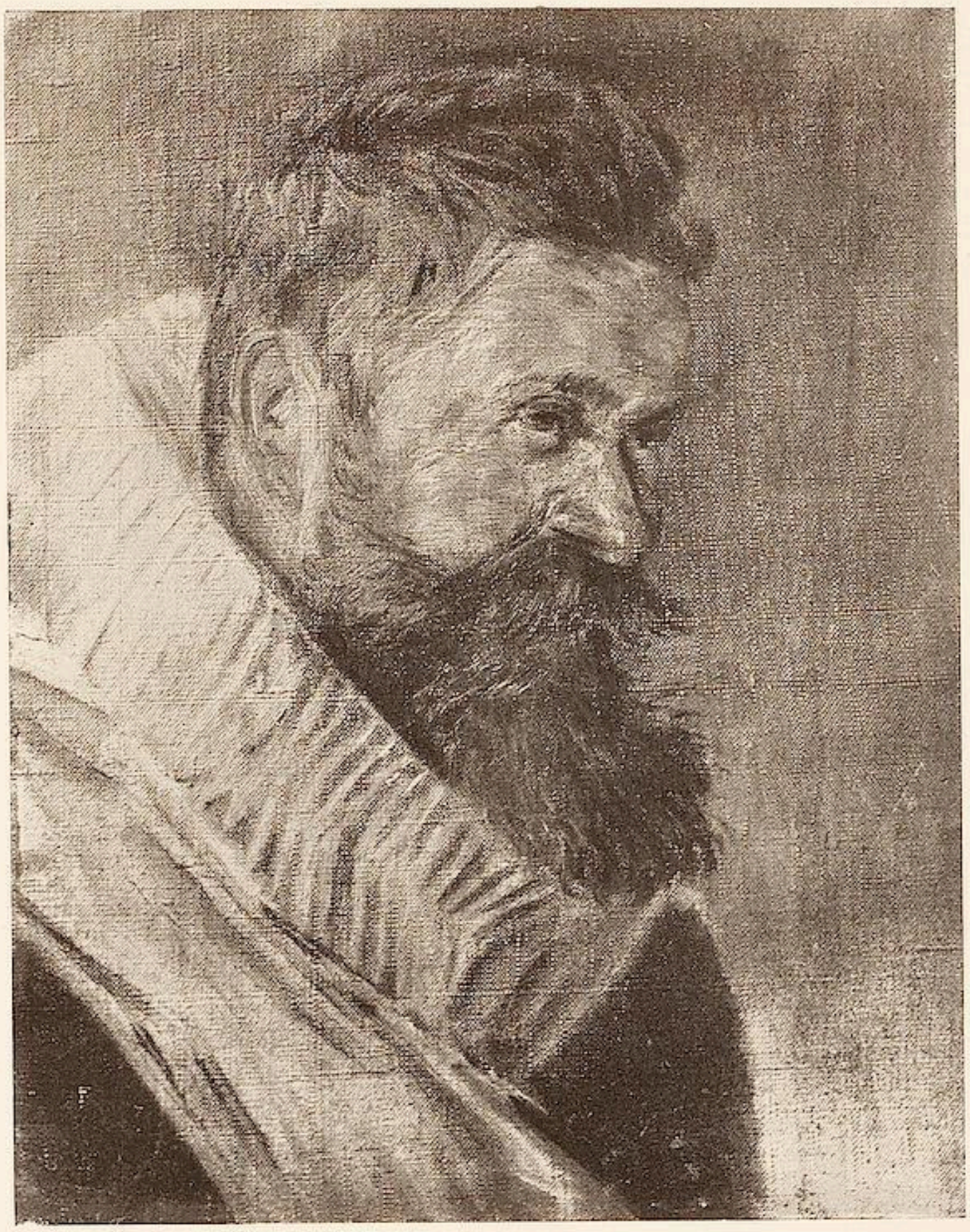
MAX LIEBERMANN, KOPIE NACH FRANZ HALS, DIE ZIGEUNERIN

MAX LIEBERMANN, KOPIE NACH FRANZ HALS
KOPF EINES DER ST. GEORGSSCHÜTZEN VOM JAHRE 1627

Moment geben wollte, eine Untermalung nicht in Frage kam, so war es logisch, wenn er sich an das für ihn Wesentliche, den Charakter der Oberfläche, hielt und von der altmeisterlichen Grundlage absah.

Die Wirkung, die die Doelenstücke von Franz Hals auf Liebermann ausübten, war zu stark, als dass er sich hätte begnügen können sie mit den Augen zu studieren, was überdies seiner Natur widersprochen hätte. Vielleicht schon im Sommer 1875, jedenfalls in den beiden folgenden Sommern verwandte er einen beträchtlichen Teil seiner Zeit darauf nach Franz Hals zu kopieren. Seine freie Thätigkeit trat sogar in dieser Zeit einigermassen zurück, wenn auch das wenige, was er für sich malte, ausgezeichnet war. Heut ist von den Kopien, deren Anzahl sehr gross gewesen sein muss, nur das erhalten, was Liebermann selbst und seine Verwandten bewahrt haben. Das Publikum hat nie etwas davon zu sehen bekommen. Nur wer Liebermanns Atelier oder seine Wohnung besucht hat, kennt sie und weiss vielleicht, dass Liebermann auch jetzt noch öfters einen Blick darauf wirft, dass er sie zuweilen neben seine Arbeit stellt, wie um sich zu vergewissern, ob er auf dem rechten Wege sei, dass sie ihm noch immer eine Richtschnur geblieben sind.

Will man über diese Kopien urteilen, so muss man unterscheiden zwischen ihrem absoluten Wert und ihrem Wert für Liebermanns Entwicklung. Musterhafte Kopien wollte Liebermann gar nicht machen. Er kopierte um zu lernen. Er hat kein Bild im Ganzen kopiert, sondern einzelne Stücke, die ihm besonders gefielen. Die kleine Gesamtkopie



MAX LIEBERMANN, KOPIE NACH FRANZ HALS
KOPF EINES DER ST. ADRIANSSCHÜTZEN

der „Vorsteherinnen des Altfrauenhauses“ stammt aus späterer Zeit aus dem Jahre 1884. Noch weniger kam es ihm an auf eine täuschende Wiederholung des Originals, wie die Jahrhunderte es uns überliefert haben. Er sah in dem Werke der Kunst einen Organismus. Er wollte es nachschaffen, um zu erkennen, wie aus einem Natureindruck das Kunstwerk gewachsen sei.

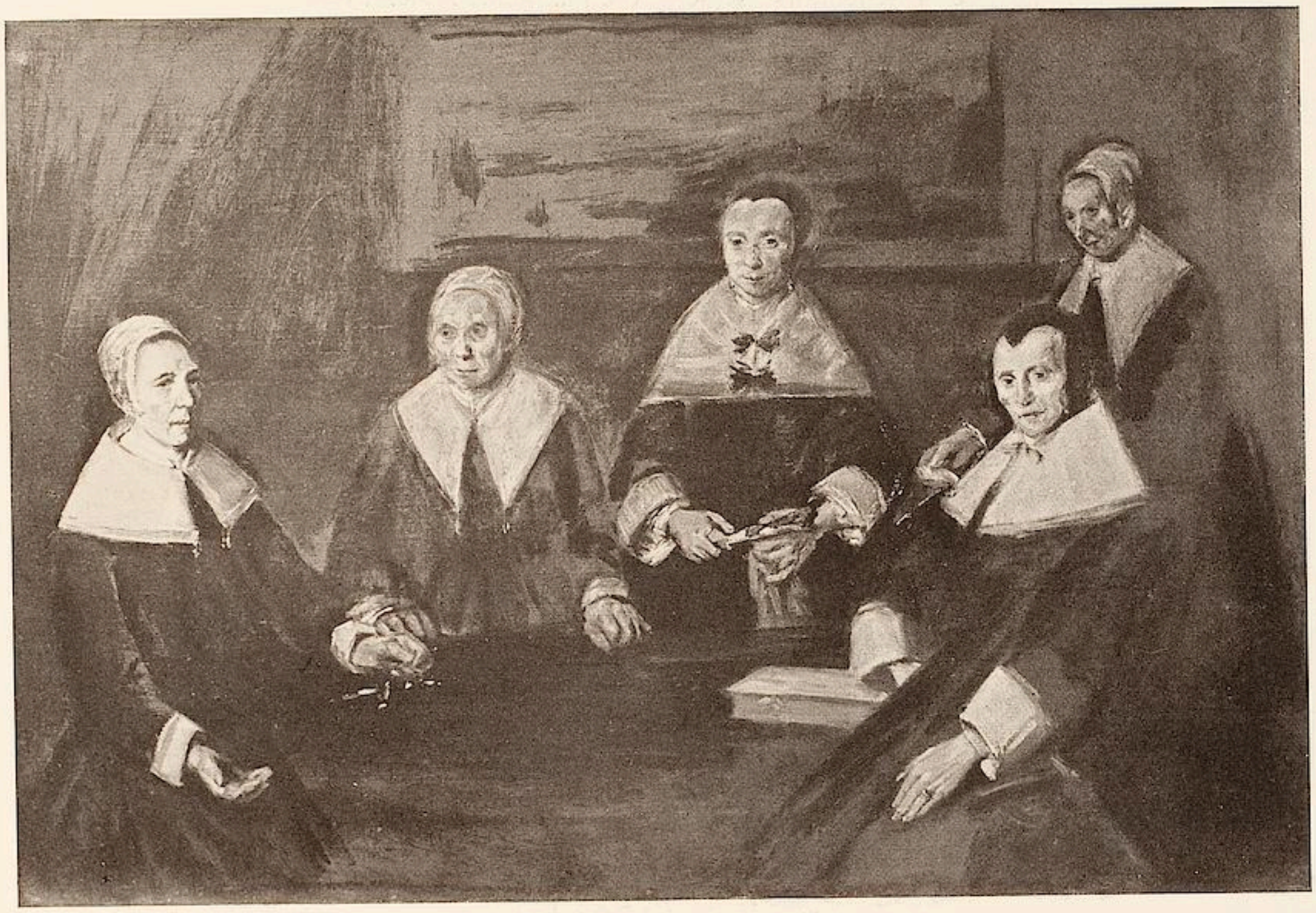
Da ist nun zunächst die Sicherheit zu bewundern, mit der Liebermann überall die Stücke herausgriff, in denen sich die Inspiration am reinsten äussert. Seine Kopien geben eine Blütenlese nicht der populärsten, sondern der besten Fragmente. Zuerst kopierte er den Oberst der St. Adriansschützen von 1633, sodann den Fähnrich der St. Georgsschützen von 1627, den Oberst von demselben Bilde, mehreren Figuren von den Adriansschützen von 1627 und besonders den gewaltigen St. Georgsschützen von 1639. Von dem Bilde der „Vorsteher des Elisabeth-Krankenhauses“ hat er, so viel ich weiss, nichts kopiert, desto mehr von den beiden Alterswerken, zumal den „Vorsteherinnen des Altfrauenhauses“. Er wählte die Stücke, in denen die Auffassung am lebendigsten und die Handschrift am deutlichsten lesbar ist. Doch bestach ihn nicht etwa die Virtuosität an sich. Er wäre zum Beispiel nie auf den Gedanken gekommen ein Bild wie den „Zecher“ in Amsterdam zu kopieren. Wohl hätte er dort gern den Fähnrich kopiert, wenn das Amsterdamer Schützenstück damals zugänglich gewesen wäre. Er unterscheidet auch bei Franz Hals zwischen der Akademie und

dem Genie. Mit seltsamer Befremdung betrachtet er beispielsweise im Reichsmuseum die Brustbilder des Nicolaes Hasselaer und seiner Gattin, in denen er nur die akademische Seite erkennt. Im allgemeinen waren es nicht die prächtigen, sondern die schlichten Bilder, die ihm am besten gefielen. Bei aller Hingebung an den grossen Meister abstrahierte er doch nicht von seiner eigenen Natur. Er, dem Rubens stets unsympathisch gewesen, fühlte sich von dem Bekleideten bei Franz Hals wie der holländischen Kunst überhaupt, von dem Gutbürgerlichen bei aller Derbheit und Sinnlichkeit, von der Einfachheit der auf einen Ton gestimmten Farben besonders angezogen. Sein Lieblingsbild waren und sind die „Vorsteherinnen des Altfrauenhauses". Ihnen räumt er wohl sogar einen Platz ein in dem Allerheiligsten seiner Bewunderung, worin sonst nur Rembrandt wohnt. In der Kopie, die er von dem Kopfe der rechts im Vordergrunde sitzenden Dame machte, vielleicht seiner besten Kopie, vermischt sich der Charakter des Originals mit dem Charakter von Liebermanns eigener Gestaltenwelt.

MAX LIEBERMANN, KOPIE NACH FRANZ HALS
ZWEI DER ST. GEORGSSCHÜTZEN VOM JAHRE 1639

Es liegt in diesem Gesicht etwas, das an die Frauen denken lässt, die Liebermann nachmals in seine stimmungsvollen Stiftshöfe malte. Er suchte die Natur im Bilde, darum führte ihn das Bild zur Natur zurück. So konnte er sich in eine fremde Kunst versenken ohne an Selbständigkeit einzubüssen. Intelligenter kann man nicht kopieren.

Die technische Leistung ist nicht so unbedingt

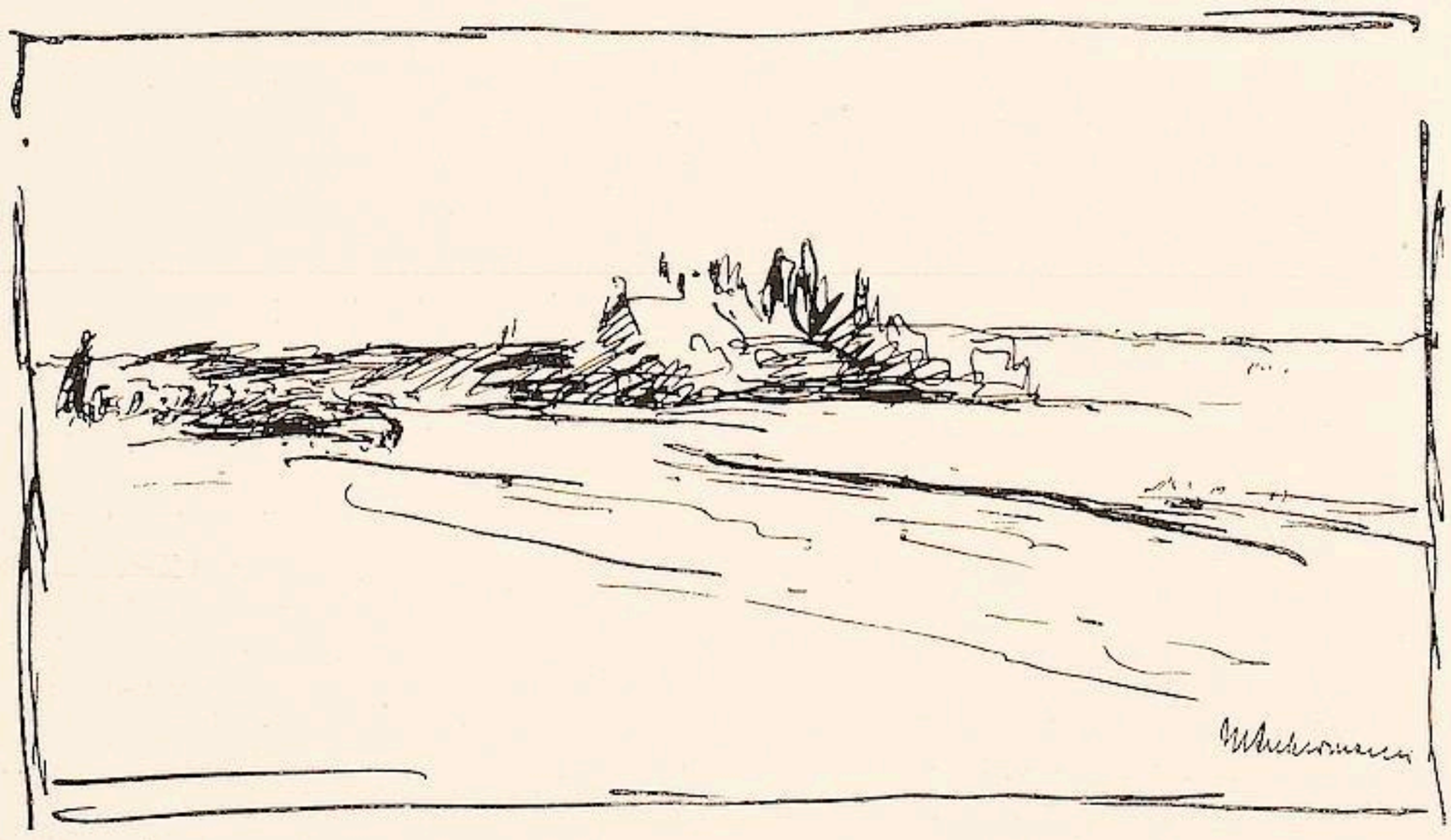


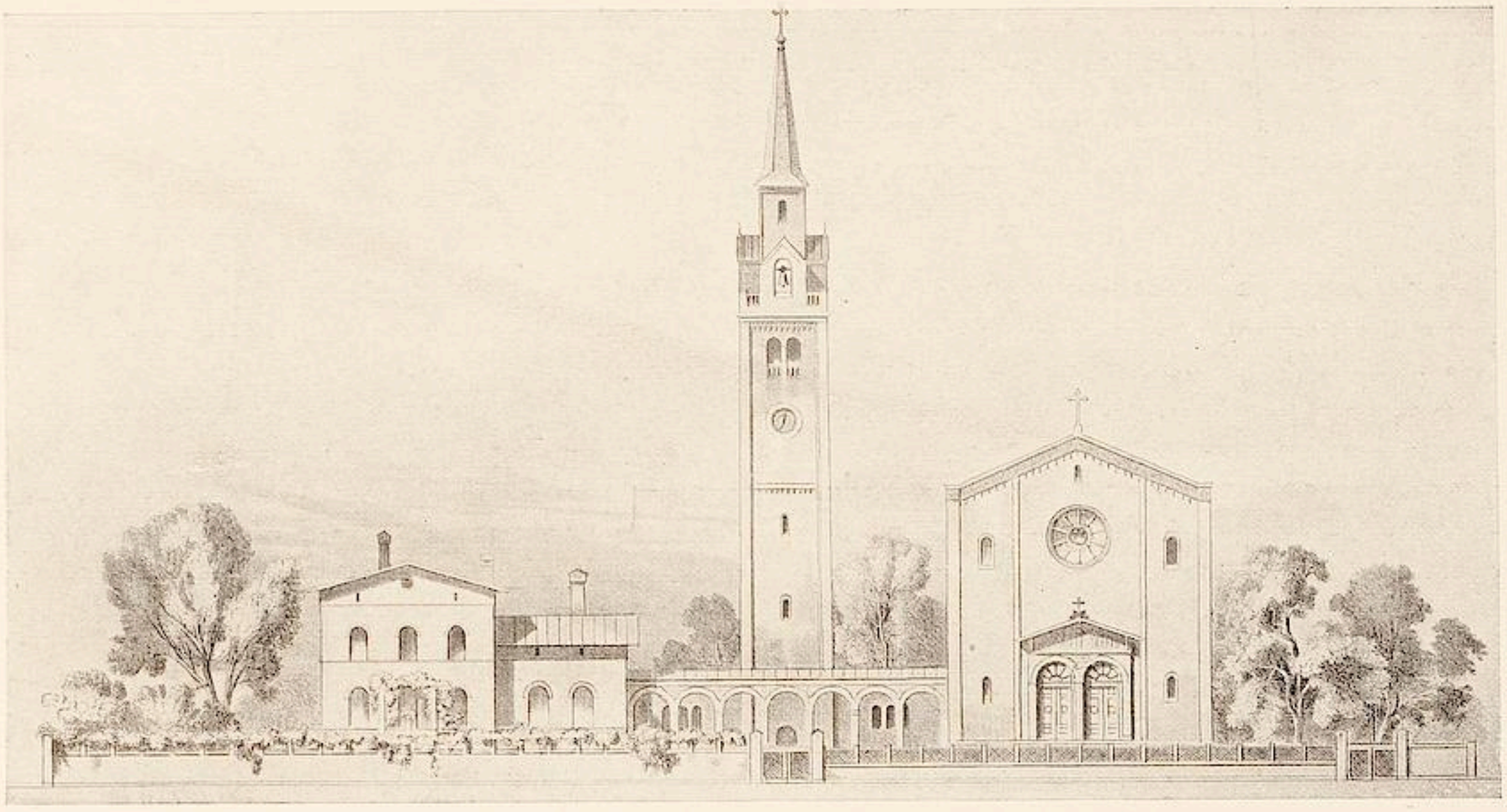
MAX LIEBERMANN, KOPIE NACH FRANZ HALS
DIE VORSTEHERINNEN DES ALTFRAUENHAUSES. 1884

zu loben. Zielbewusst verfuhr Liebermann zwar auch hier. Er kopierte schnell und mit angespanntester Energie. Er empfand, dass wie bei einem Zweikampf hier alles auf Geistesgegenwart Schnelligkeit und Sicherheit ankam. Der Geist der Malerei ist überall getroffen. Er besass auch damals schon ein nicht gewöhnliches technisches Können, das er zum Beispiel in den „Konservenmacherinnen" bewiesen hatte. Aber auch die Liebermann eigentümliche Ruhelosigkeit, die ihn fast nie dazu kommen liess die äussere Erscheinung seiner Bilder zu pflegen, die seiner Kunst das Rauhe, Ungefällige giebt, trat schon hervor. Der vollendeten Schönheit, die Franz Hals bei aller Kühnheit des Ausdruckes seiner Malerei zu wahren wusste, dem köstlichen Schmelz und der feinen Transparenz der Farben wurden seine Kopien nicht ganz gerecht.

Der unmittelbare Einfluss des Kopierens reicht, an Liebermanns Produktion gemessen, von der „Kleinkinderschule" bis zu „Jesus unter den Schriftgelehrten". Die Studie eines Knabenkopfes für die Kleinkinderschule ist fast als Nachahmung zu bezeichnen. In den liebenswürdigen Studien aus dem Mädchenwaisenhause, in dem „Schlächterladen in Dordrecht" und dem „Inneren der Amsterdamer Synagoge" ist nichts mehr von Anlehnung. Auf Franz Hals deutet die reiche, etwas altmeisterliche Farbigkeit und die belebte, freie Malerei, die ganz auf die Palettenkünste Munkacsys verzichtet. Auch was in diesen Jahren im Atelier entstand, zeigt, sofern es nicht, wie die „Arbeiter im Rübenfelde" der Idee und grösstenteils auch der Ausführung nach einer früheren Zeit angehört, eine wohlthuende Schlichtheit, die von dem Umgang mit einer klassischen Kunst zeugt. So vor allem die „Mutter mit dem Säugling", das schöne erhaltene Fragment der „drei Frauen." Schliesslich ist auch die glänzende Malerei von „Jesus unter den Schriftgelehrten" von Franz Hals inspiriert, obwohl sich in diesem Bild, das unmittelbar nach einer italienischen Reise und als erstes nach der Übersiedlung nach München gemalt ist, sehr verschiedenartige Einflüsse berühren.

Die unmittelbaren Resultate verblassen aber neben dem dauernden Gewinn, den die Lehrzeit bei Franz Hals Liebermann einbrachte. Sie legte den Grund für seine Entwicklung. Er hätte sich Menzel gegenüber, der ihn nach seiner Rückkehr in die Heimat mächtig anzog, er hätte sich auch Millet gegenüber, der seinem Fühlen immer am vertrautesten war, nicht so frei behaupten können, wenn nicht Franz Hals seine Begriffe von Malerei ein für alle mal bestimmt hätte. Franz Hals gab ihm ein malerisches Ideal und gerade das, welches der deutschen Kunst am meisten notthat.





A. STÜLER, ENTWURF FÜR EIN PFARRHAUS IN VERBINDUNG MIT DER KIRCHE

BERLINER KIRCHENBAUKUNST
VON 1840—1870

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Das neunzehnte Jahrhundert, das vielgerühmte Zeitalter der wissenschaftlichen Entdeckungen und technischen Fortschritte, bietet das seltsame und bis dahin ungesehene Beispiel einer Kunst, die, völlig entwurzelt und jeder natürlichen Überlieferung beraubt, mit überzeugtem Ernst die Lösung des Problems unternimmt, Anschauung durch Empfindung, Geist durch Nachdenken und Bildung und Sinnlichkeit durch Gesetz und Theorie zu ersetzen. Was die Aufklärungszeit angebahnt hatte, indem sie ihrem Vernunftgesetz auch die Kunst unterwarf und sie kritisch zu denken begann, das vollendete das neunzehnte Jahrhundert, als es sich anschickte, diese gedachte Kunst in die Wirklichkeit zu übertragen und aus dem Reich des Geistes in die Welt der Sinne zu versetzen. Nach jenem in der Studierstube gebildeten, aus den Werken des klassischen Altertums abgezogenen Schönheitsbegriff, den Lessing, Winckelmann und Goethe definiert hatten, wird die Kunst jetzt auch in den Werkstätten und Akademiesälen konstruiert. Der Künstler, der nach Goethes berühmtem Zeugnis durch Lessings Laokoon „aus der Region einer kümmerlichen Anschauung in die freien Gefilde des Gedankens“ gerissen war, arbeitet nun nicht mehr naiv, aus der Anschauung und aus vollendeter Übung und Kenntnis des Handwerks heraus, sondern er sucht vielmehr mit Hilfe einer umfassenden historischen und philosophischen Bildung und meistens unbekümmert um die Lehren der technisch-handwerklichen Überlieferung, eine Stimmung zu geben, die, im Sinne jenes akademisch-theoretischen Schönheitsbegriffes als Kunst genommen wird. Die Kunst, die bisher entstand, als ein natürliches Gewächs verfeinerter handwerklicher Übung, wird jetzt bewusst gemacht, wird sozusagen synthetisch hergestellt, als ein Produkt aus Wissen, Philosophie und Geschichte.

Auf dem Gebiete der Baukunst ist der erste

Ansicht der Kirche nebst Pfarre und Schulhaus

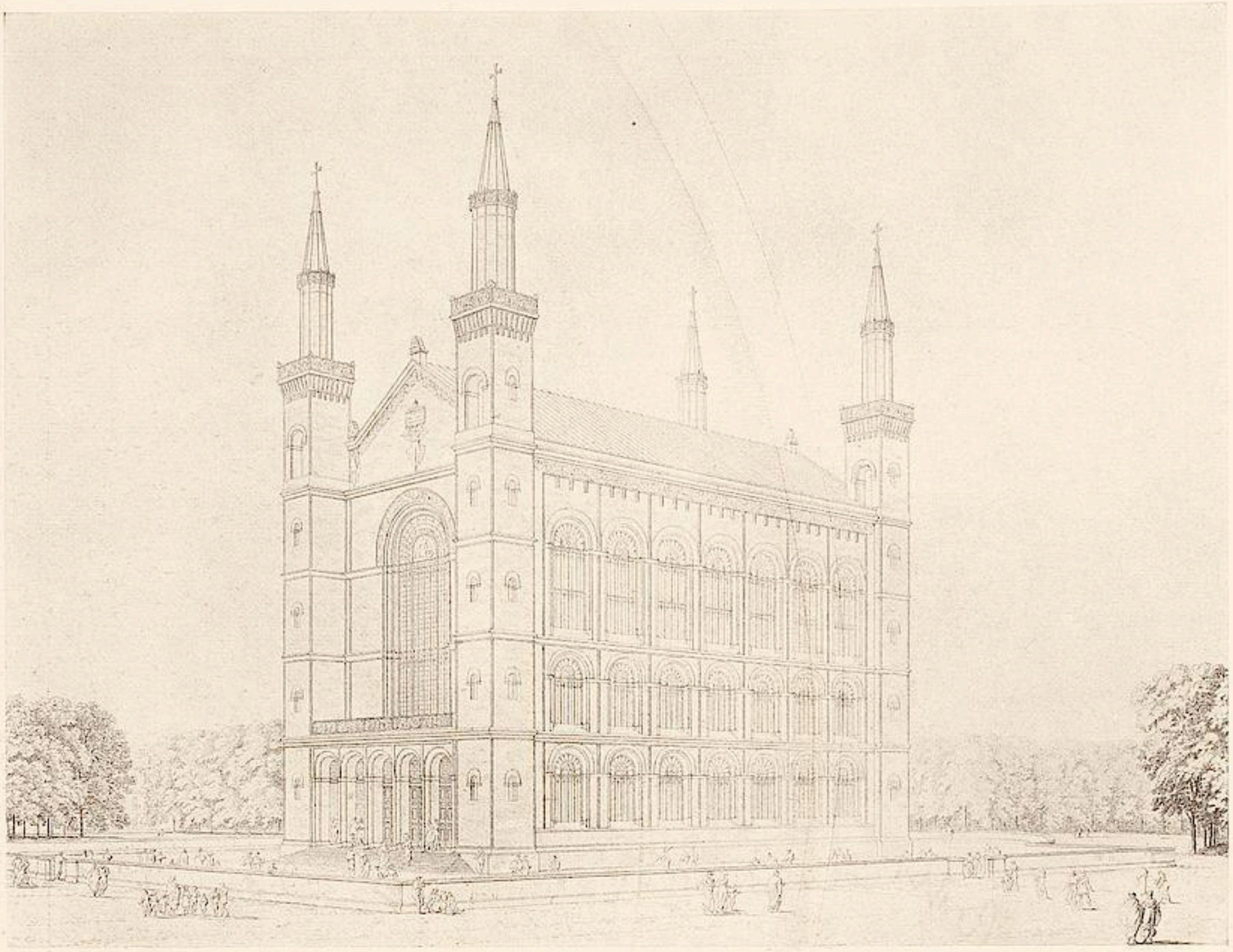
A. STÜLER, DIE JAKOBIKIRCHE IN DER ORANIENSTRASSE
NACH EINER LITHOGRAPHIE

Vertreter dieser neuen Richtung Karl Friedrich Schinkel gewesen. Ein Architekt von starker natürlicher Begabung ist er als Schaffender bereits ganz ein Kind seiner Zeit. Das kritische Bewusstsein kontrolliert bei ihm in jedem Augenblick den schöpferischen Trieb. Er sagt selbst, zuvörderst sei zu erwägen, was die Zeit in ihren baukünstlerischen Unternehmung notwendig verlange (was nichts anders heissen kann, als dass in jedem Fall von dem neuen Zweck und den neuen Konstruktionsmöglichkeiten auszugehen sei); er fügt aber sogleich auch hinzu, nicht minder sei zu bedenken, „wie dies neu Erdachte in seiner Form zu behandeln sei, damit es mit dem geschichtlich Alten in einen harmonischen Zusammenklang komme und den Eindruck des Stils in dem Werke nicht nur nicht aufhebe, vielmehr auf eine schöne Weise das Gefühl des Neuen neben dem Stilgefühl auf den Beschauer einfliessen lasse". Neben dem Neuen, das heisst dem Ursprünglichen und Unfertigen, verlangt sein historisch und philosophisch geschulter Sinn „das Stilgemässe" im Sinne des akademisch-gelehrten Schönheitsbegriffs. Und jedes seiner Werke ist ein neuer Versuch, diesen Eindruck der fertigen, bereits zum „Stil" gewordenen Form, diesen Stimmungsreiz des „Stilgemässen" zu erzeugen, und die historische Überlieferung, die klassische Antike vor allem ist für ihn die Quelle, aus der er diese fertigen Stimmungswerte schöpft. Die meisten seiner Versuche sind, das ist nicht zu leugnen, in überraschender Weise geglückt, und darum sowohl, als auch der künstlerischen Grundsätze wegen, aus denen heraus diese Versuche unternommen wurden, gilt Schinkel mit Recht auf seinem Kunstgebiet als Prototyp seines Jahrhunderts.

Um ihn bildete sich in Berlin eine Schule von Architekten, die im Sinne ihres Meisters bemüht blieb, die abgestorbenen Triebe der Tradition gedanklich fortzupflanzen und sich in stillem, taktvollem Nachempfinden Genüge zu thun. Fehlte es ihrer zarten Epigonenkunst auch an der persönlichen Kraft und dem reichen Darstellungsvermögen, das den Lehrer noch ausgezeichnet hatte, so war sie doch erfüllt von edler und vornehmer Gesinnung,

H

FR. ADLER, DIE THOMASKIRCHE



K. FR. SCHINKEL, ENTWURF ZU EINER PROTESTANTISCHEN KIRCHE IN DER ORANIENBURGER VORSTADT

geleitet von einem sicher geschulten Proportionsgefühl und getragen von einer bescheidenen Würde akademischer Erziehung. Solche Tugenden sind es, die uns die Werke dieser Schule immer wieder anziehend machen und sie, selbst heute noch, in vielen Fällen fast vorbildlich erscheinen lassen. Unsinnlich wie diese ganze Kunst ist, wird man ihr wohl auch nur mit Hilfe des reflektierenden Verstandes ganz gerecht. Beinahe ist es eine Kunst nur für Fachleute, und vielleicht ist es richtig, dass sie auch nur von diesen bis in ihre letzten Feinheiten gewürdigt werden kann. Die Wirksamkeit dieser feinen, epigonenhaften Baukultur reicht bis zum Anfang der siebziger Jahre. Dann bereitete ihr die laute Turbulenz der Gründerzeit ein rasches und gründliches Ende.

Zum schönsten, was die Schinkelsche Schule geschaffen hat, gehören ohne Zweifel die kleinen Stadtkirchen, denen man in entlegenern Vierteln der Berliner Innenstadt zuweilen begegnet, auf stillen Plätzen oder in breiten, nüchternen Miethausstrassen, wo sie, eingezwängt in die steile viergeschossige Bebauung ihrer Nachbarschaft, ein recht unbeachtetes Dasein führen. Kaum dass der eilends vorüberhastende Grossstadtbewohner diesen Bauten, deren edle Einfachheit einen ruhig verweilenden Betrachter wohl befriedigen könnte, mehr als einen flüchtigen Blick schenkt. Sehr zu Unrecht. Denn es zeigt sich in diesen geistreichen, mehr zierlich-eleganten, als monumentalen Bauwerken das Wollen und Können dieser Zeit von der vorteilhaftesten Seite. Man möchte glauben, dass diese Aufgaben der Sakralarchitektur, den Tendenzen der Zeit entsprechend, den Vertretern dieser Richtung besonders lagen, die übrigens dem Nazarenertum der zeitgenössischen Malerei geistig sowohl, wie in der Ausdrucksweise auffallend verwandt erscheint. Sie sind Puritaner, Eklektizisten und Formalisten wie jene, ihre Kunst lebt von einer „Idee", nicht von ursprünglicher Anschauung und lebendigem Gegenwerts-

A. SOLLER, DIE MICHAELKIRCHE. AM ENGELBECKEN

A. SOLLER, ENTWURF ZUR MARKUSKIRCHE

gefühl und sie hat vor der ihrer Malerkollegen nur den einen Vorteil voraus, dass sie scheinbar wenigstens tiefer im markischen Boden wurzelt. Im übrigen müsste auch die Ungunst äusserer Umstände: die von preussischer Sparsamkeit geforderte Beschränkung der Mittel, dieser Kunst zu besonderem Heile ausschlagen. Denn sie wurde dadurch zu völligem Verzicht auf jederlei Beiwerk gezwungen und ganz auf sich selbst gestellt. Mit diesen Berliner Kirchenbauten feiert das junge, von Schinkel begründete preussische Baubeamtentum seine ersten Triumphe, die ihm für diese Leistung, trotz Reichenspergers späterem Spottwort vom Berliner Geheimratsstil, auch bis auf den heutigen Tag noch unbestritten bleiben.

In seiner Formengebung geht der Berliner Kirchenbau der vierziger Jahre unmittelbar auf Anregungen Schinkels zurück. Auf Anregungen, wie sie nicht so sehr die ausgeführten Werke boten, als vielmehr einige der sehr bemerkenswerten Entwürfe. Nicht einer der grossen Schinkelschen Kirchenbauten — weder der in klassizistischen Formen gehaltene Umbau des Domes, dessen wenig geglückte Kuppelaufbauten der ewig schlagfertige Berliner Witz als Käfige bezeichnete, in denen Dompfaffen gezüchtet würden, noch die in der Mitte der zwanziger Jahre erbaute Werdersche Kirche, deren trockene pseudogotische Backsteinarchitektur kaum zu geniessen ist, noch die schöne Nikolaikirche in Potsdam, deren prächtige, von grünem Edelrost übersponnene Kuppel dem Stadt- und Landschaftsbild, namentlich für den Fernblick vom Wasser her und von den umliegenden Höhen aus, einen wirkungsvollen Mittelpunkt giebt —: nicht eines dieser Bauwerke hat für die künftige Entwicklung ähnliche Bedeutung gehabt, als etwa jene berühmten Entwürfe, die Schinkel im Jahre 1828 für eine grosse, auf 2000—3000 Besucher berechnete protestantische Kirche aufgestellt hat, deren Errichtung in der Oranienburger Vorstadt geplant war. Wie diese

fünf Entwürfe die Gedanken Schinkels zum Bau evangelischer Kirchen gleichsam in reinster Form enthalten, so hat ihr unglückseliges Schicksal, nach Fritschs Ansicht, auch nicht geringen Anteil an der Leidensgeschichte, die zum schliesslichen Zusammenbruch seiner Geisteskräfte geführt hat. Zwei von

A. STÜLER, DIE MARKUSKIRCHE IN DER WEBERSTRASSE

diesen des Künstlers reifsten Mannesjahren entstammenden Entwürfen fordern die Aufmerksamkeit besonders heraus. In ihnen scheint das Resultat der künftigen Entwicklung nicht nur vorweggenommen, sondern schon gleich auch in letzter Vollendung gegeben.

Die Aufgabe war, wie gesagt, ein Gebäude zu schaffen, das bei geringster Ausdehnung, wie sie durch Sparsamkeitsrücksichten geboten war, einer sehr beträchtlichen Anzahl von Personen Platz bieten sollte. Schinkel löste die Aufgabe so, dass er in der Gestaltung des Grundrisses durchaus den Traditionen des protestantischen Kirchenbaues folgte. Der eine der beiden erwähnten Entwürfe zeigt einen langgestreckten Saalbau, der andere ist als Zentralanlage gedacht. In der architektonischen Durchbildung des Äusseren aber bekundet sich eine Freiheit und Selbständigkeit in der Auffassung und Behandlung der überlieferten Formen, wie sie später in gleicher Weise erst wieder bei dem Gebäude der

A. SOLLER, ENTWURF ZUR MARKUSKIRCHE

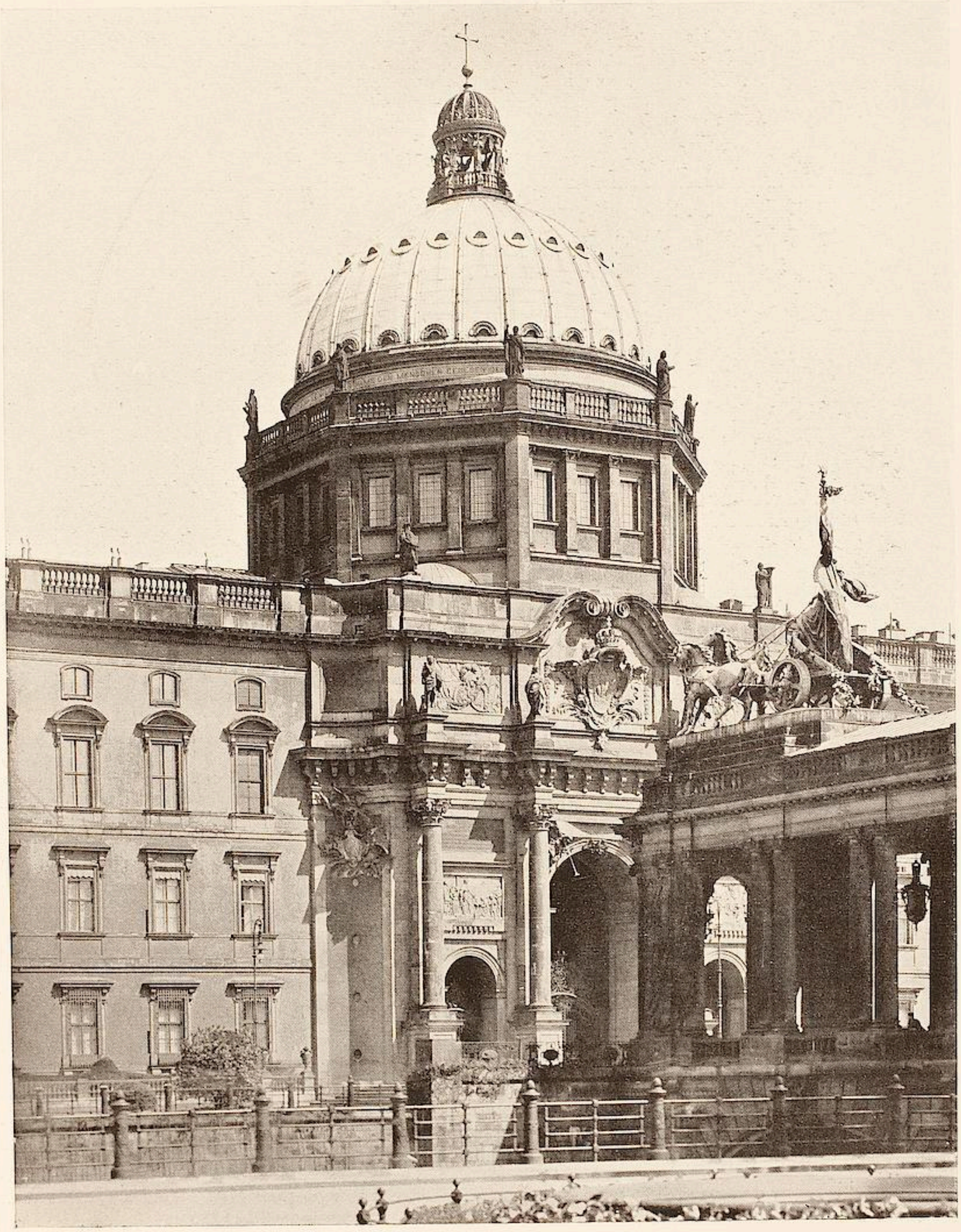
Bauakademie erreicht worden ist. In beiden Entwürfen ist der in der Mark landesübliche und geschichtlich überlieferte unverputzte Backstein für die Ausführung vorgeschlagen (und auch aus diesem Grunde hat man sie mit Recht als Vorläufer des durch die Bauakademie angedeuteten neuen Backsteinstils bezeichnet). Für die Architektur sind antike Formenelemente benutzt, und zwar mit starker Bevorzugung des Rundbogens; die Gesamtstimmung erinnert indessen lebhaft an die frühen lombardischen Backsteinbauten aus romanischer Zeit. Der Saalbau zeigt ein langgestrecktes Schiff, an dessen Längsseiten zwei Emporen übereinanderliegen, deren Stützen, zum erstenmal im Kirchenbau, sichtbar in Eisen gebildet sind. Die dreigeschossige Anlage ist auch im Äusseren als solche gekennzeichnet: die Seitenfronten sind durch drei übereinanderliegende Reihen rundbogiger Fenster gegliedert, während an den Ecken schmale, mit schlanker Spitze gekrönte Türmchen aufsteigen, in denen die Emporentreppen untergebracht sind. Der zweite Entwurf, als Zentralbau über kreuzförmigem Grundriss gedacht, mit tiefen eingeschossigen Emporen und einer mächtigen Kuppelwölbung, durch deren kreisrunden Ausschnitt das Licht aus dem Tambour in das Innere geleitet wird, ist von besonders starkem Stimmungsreiz. Im Aufbau sowohl wie in allen Einzelheiten, zum Beispiel in der loggienartigen Ausbildung der Emporenfenster und in dem ganz in Lichtflächen aufgelösten Tambour, zeigt sich eine neue und originelle Behandlung der Proportionen. Kein Wunder daher, dass dieser ausgezeichnete Entwurf von den Nachfolgern immer wieder studiert und fleissig benutzt worden ist. Fast in allen Berliner Kirchenbauten der Schinkelschule findet man, wenn nicht unmittelbare Entlehnungen aus diesem Entwurf, so doch starke Reminiszenzen daran. Überall bemerkt man das deutliche Bestreben, einen historischen Stimmungsreiz zu schaffen, der dem hier erreichten ähnlich oder doch in der Wirkung verwandt ist. Leider ist von diesen Entwürfen nichts zur Ausführung gekommen. Statt der geplanten grösseren Kirche wurden später, bis zum Jahre 1834, vier kleine, nur das nächste Bedürfnis befriedigende Bauten in verschiedenen

FR. ADLER, DIE THOMASKIRCHE AM MARIANNENPLATZ

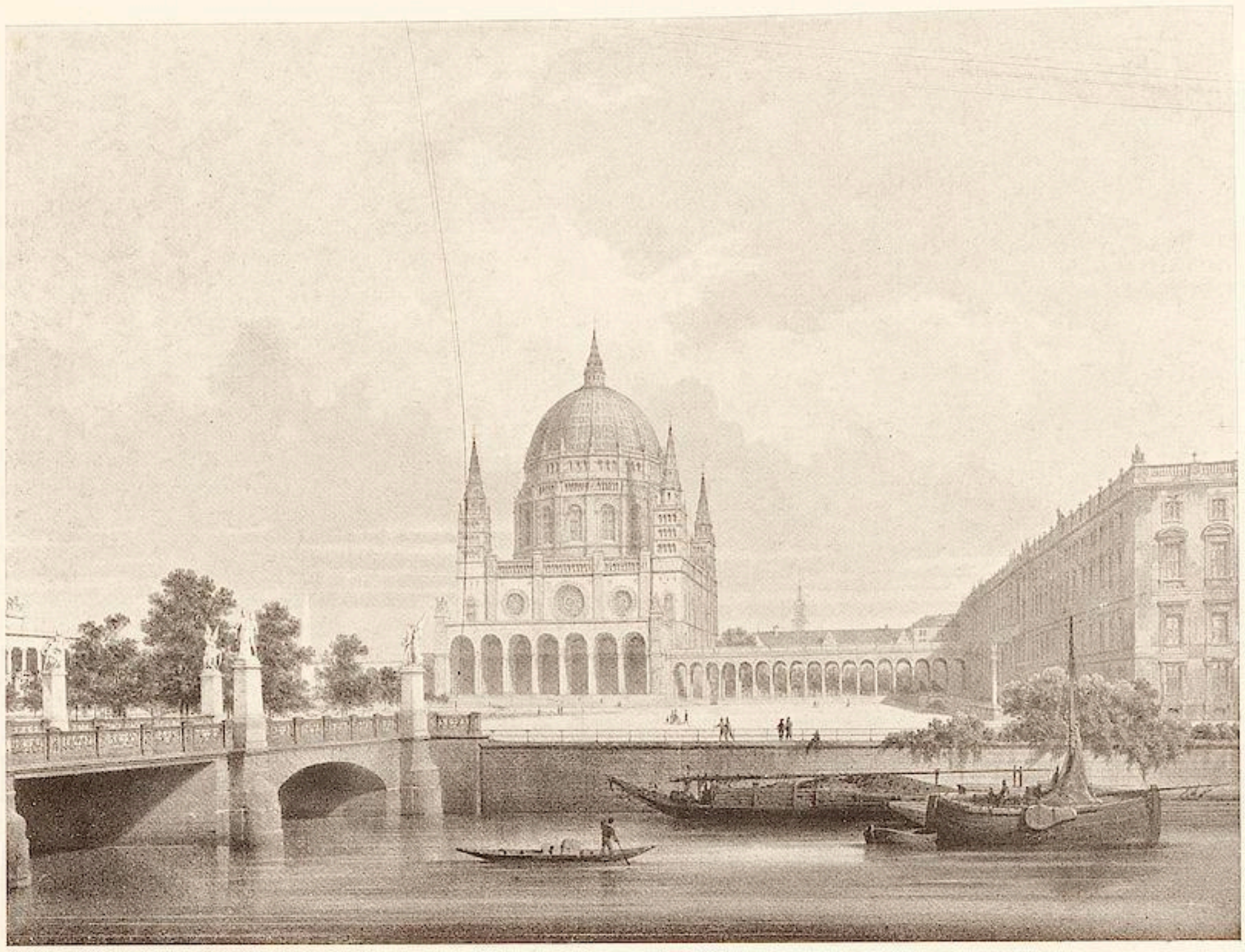
FR. ADLER, DIE THOMASKIRCHE. CHORANSICHT

Stadtteilen errichtet, von denen zwei in strengen antiken Formen als Putzbauten ohne jede Originalität, die beiden anderen als Backsteinbauten ausgeführt wurden. Von diesen wird die später von Stüler erweiterte Johanniskirche in Moabit noch zu erwähnen sein.

Mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV., der nicht nur ein eifriger Liebhaber und Förderer der Kunst war, sondern auch selbst eine liebenswürdige künstlerische Begabung hatte, setzt auf kirchlichem Gebiet eine lebhafte Bauthätigkeit in Preussen ein. Tief religiös veranlagt, ganz durchdrungen von der Notwendigkeit und Erhabenheit der Heilanstalten der christlichen Kirche (Sybel) und innerlich davon überzeugt, dass der Glaube die stärkste Potenz der Vernunft sei (Treitschke), wandte sich der König mit besonderer Vorliebe den Aufgaben kirchlicher Baukunst zu. Er liebte es, wie Stüler mitgeteilt hat, eigene Ideen, mehr oder minder ausgearbeitet, in kleinem Massstab selbst zu skizzieren und seine Studien mit liebenswürdiger Anspruchslosigkeit, zuweilen mit der scherzhaften Äusserung: „Hier haben sie mein Geschmier, jetzt bringen Sie Vernunft hinein“, seinen Architekten zur weiteren Ausführung zu übergeben. Eine grosse Anzahl von Zeichnungen und architektonischen Entwürfen von des Königs Hand sind erhalten — einige davon aus dem Besitze der Geschwister Stüler waren 1911 in der „Ausstellung Berlinischer Kunst aus den Jahren 1830—1850“ im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof zu sehen —, flüchtig auf abgerissene Papierstücke, auf leere Briefseiten hingeworfene Skizzen, die ihn als einen begabten und geistreichen Dilettanten erkennen lassen. Eine weiche, mehr empfindsame und empfängliche als schöpferische Natur pflegte er in diesen Entwürfen vornehmlich Erinnerungen und Eindrücke seiner Reisen zu verwerten. Eine besondere Vorliebe besass er für die feingliedrigen, reichgruppierten Backsteinbasiliken aus altchristlicher Zeit, die er als Kronprinz auf einer Reise nach Italien in Rom fleissig studiert hatte und die ihm sein Freund Bunsen in einem grossangelegten Werke (Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhang mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst. Stuttgart und München 1822 und 1843.) im Gegensatz zu den klassizistischen Bauten Schinkels als die der Traditionen am besten entsprechende Form für den Kirchenbau empfahl.

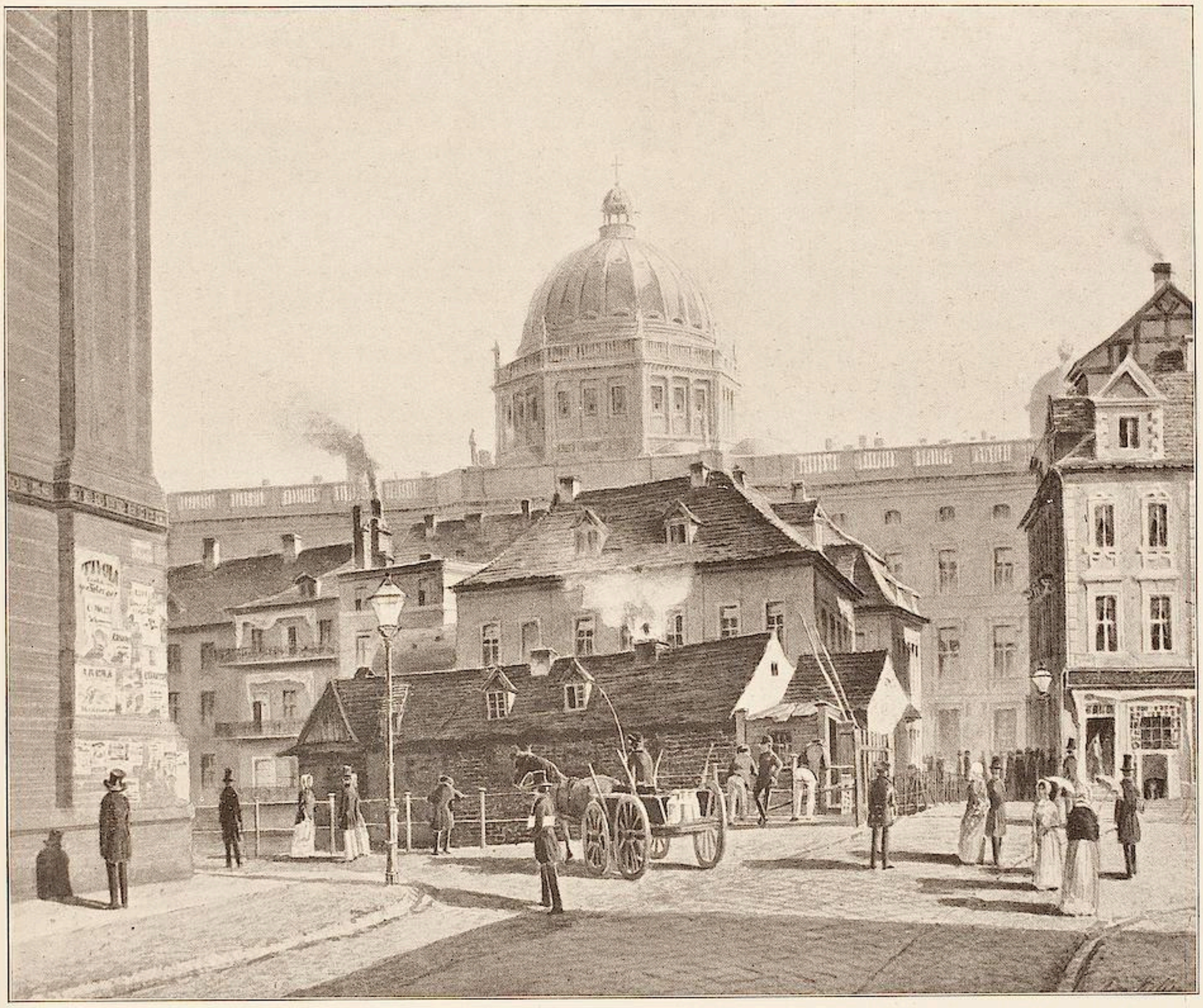


A. STÜLER, KUPPEL DES KÖNIGLICHEN SCHLOSSES



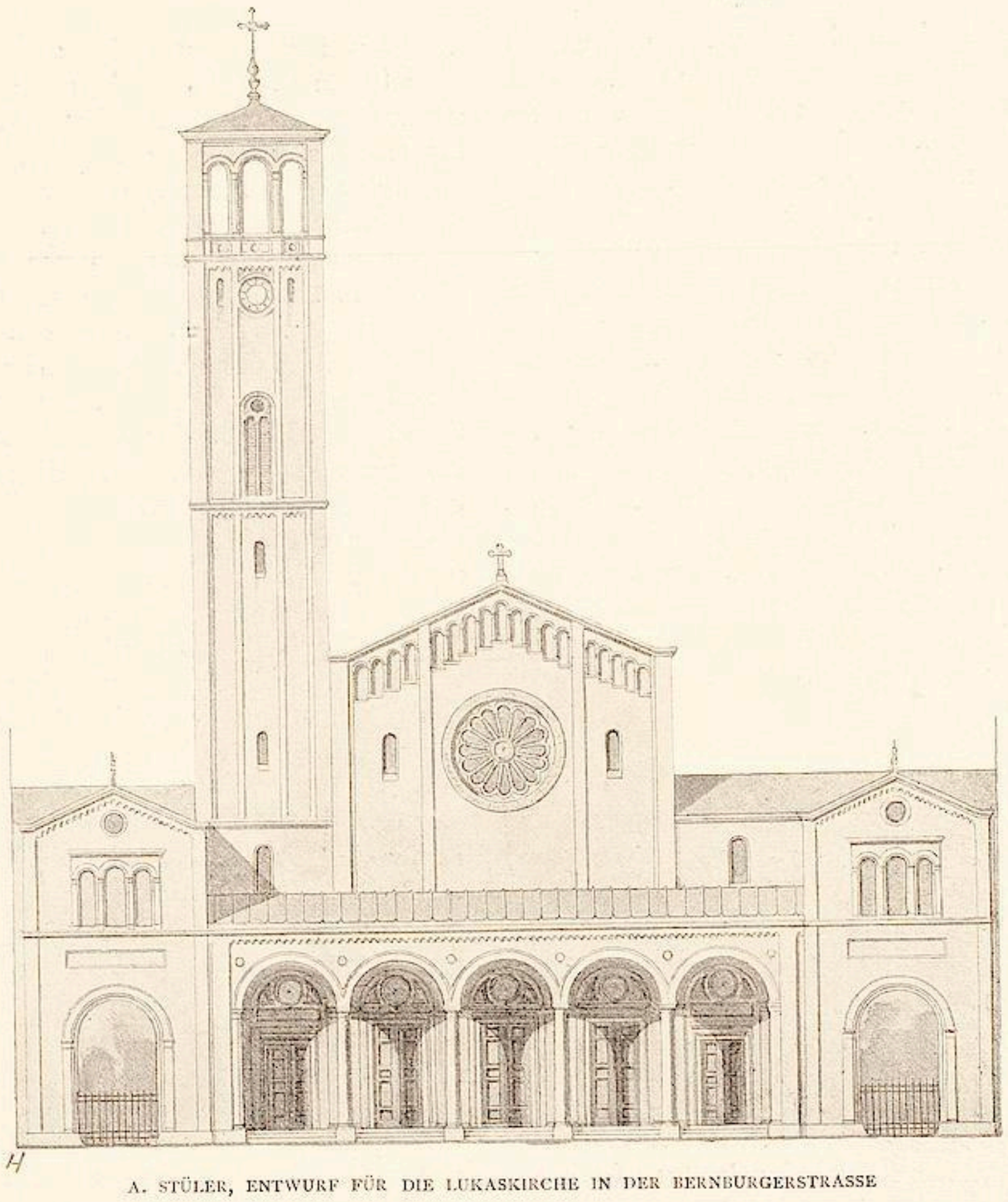
A. STÜLER, ENTWURF ZU EINEM DOM FÜR BERLIN
NACH EINER FARBIGEN LITHOGRAPHIE

Grosse Baupläne beschäftigen die rege, stets über die nächsten Ziele hinausschiessende Unternehmungslust des Königs. Vieles, wie der gewaltige Plan zur Errichtung eines neuen Doms in Berlin, der für den Protestantismus zur beherrschenden Hauptkirche werden sollte, in ähnlichem Sinne, wie es die Peterskirche für die römisch-katholische Welt ist, blieb Entwurf. Immerhin sind unter seiner Regierung nicht weniger als 300 Kirchen und Pfarrbauten mit Unterstützung aus Staatsmitteln in Preussen gebaut worden. Über die künstlerischen Ziele, die man bei der Lösung dieser Bauaufgaben verfolgte, unterrichtet eine von der königlichen Oberbau-Deputation zu amtlichem Gebrauch bearbeitete „Sammlung von Entwürfen zu Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern", die in den Jahren 1844—1852 in Potsdam erschien. In der grossen Mehrzahl folgen diese Entwürfe dem vom König empfohlenen und bevorzugten Vorbilde der altchristlichen Basilika, und man hat es vortrefflich verstanden, die Anregungen dieses Vorbilds, namentlich das Mittel der Gruppierung zu nutzen, um für die sich gleichenden Aufgaben eine Reihe verschiedener und zum Teil sehr liebenswürdiger Lösungen zu finden. Wenn es der Zweck dieser Entwürfe war, aufklärend und anregend dahin zu wirken, wie man bei aller aus Gründen der Staatsräson zu fordernden Sparsamkeit und Beschränkung des Aufwandes den Ausdruck kirchlicher Würde wahren kann, ohne den Vorwurf der Dürftigkeit herauszufordern, so wird man zugeben müssen, dass sie diesen Zweck in jeder Weise erfüllen. Als Baumaterial ist in der Regel Backstein vorgeschlagen, und zwar ohne Abputz der äusseren Flächen, da solche Bauweise „den Ausdruck grösseren Ernstes und durchgehender Tüchtigkeit in sich trägt". Charakteristisch für den Geist dieser empfindsamen Epigonenkunst ist die lyrisch-sentimentale Art, in der diese graziösen Entwürfe dargestellt sind. Umrahmt von einem kunstvoll abschattierten Baumschlag und einer lebhaft bewegten Staffage erscheinen auf diesen Zeichnungen die kleinen Gotteshäuser als der Mittelpunkt



A. VON KELLER, KUPPEL DES KÖNIGLICHEN SCHLOSSES. AQUARELL

MIT ERLAUBNIS VON ERNST WASMUTH, A. G., BERLIN. AUS DER „BERLINER ARCHITEKTURWELT"



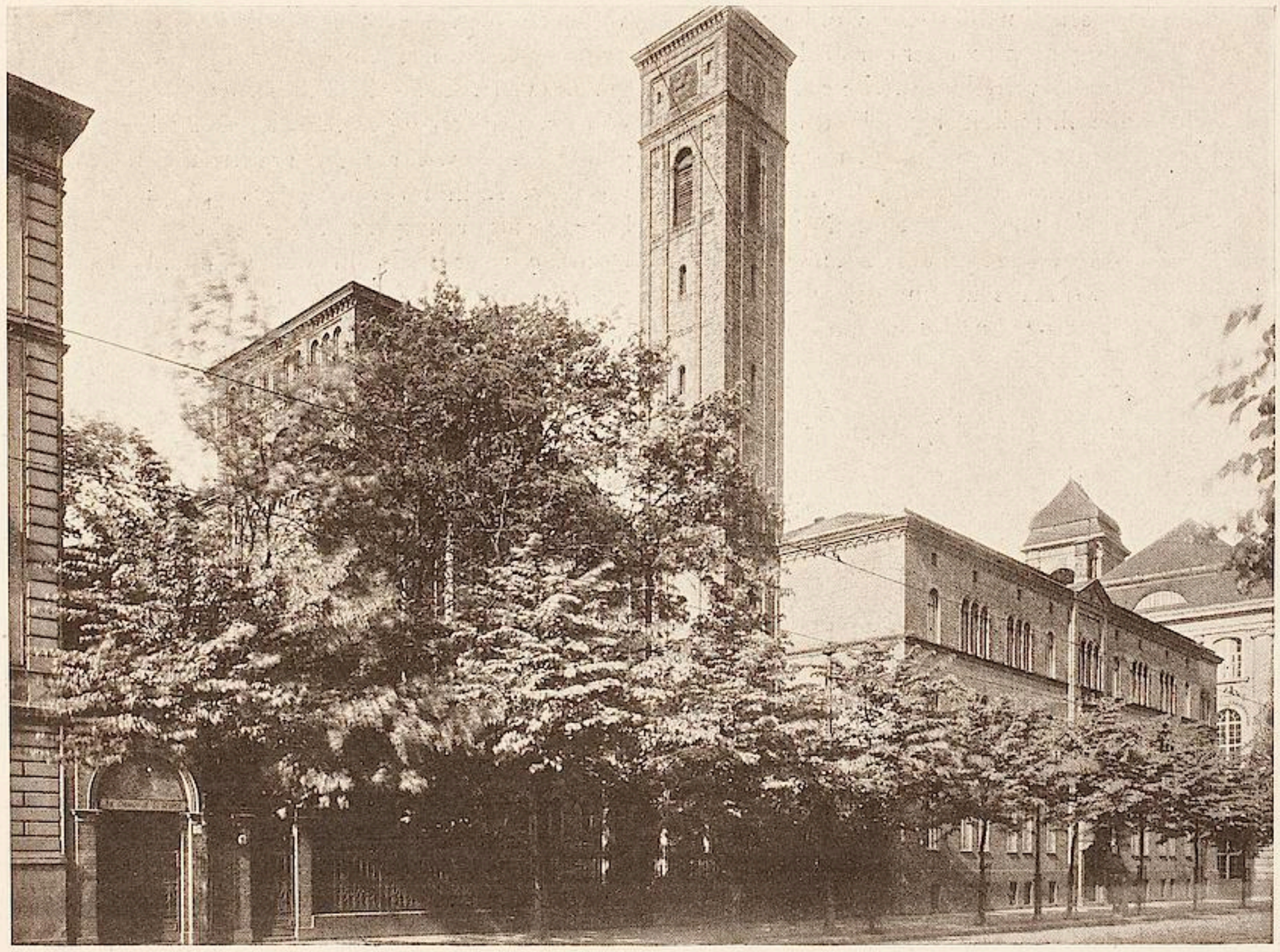
A. STÜLER, ENTWURF FÜR DIE LUKASKIRCHE IN DER BERNBURGERSTRASSE

gefühlvoller Veduten. Die mit grossem Fleiss in liebevoller Sorgfalt dargestellten Risse sind meist mit einem harten, spitzigen Stift gezeichnet, der auch in Einzelheiten noch gewissenhafteste Genauigkeit fordert; die Schaubilder sind vielfach auf gelblich getöntem Papier mit weicher schwarzer Kreide wiedergegeben, in den Lichtern weiss aufgehöht, eine Darstellung, die sich für die Vervielfältigung durch Steindruck besonders empfahl.

Den Hauptanteil an diesen Entwürfen und Kirchenbauten hatte Friedrich August Stüler, der Schüler Schinkels, seit 1852 Hofbaurat und Architekt des Königs. Er allein hat in dem Zeitraum von zwanzig Jahren, von 1840—1860, rund hundert Pläne zu neuen Kirchen oder Umbauten bearbeitet. Die Berliner Stadtkirchen dieser Zeit sind zum grössten Teil von ihm entworfen. Eine ausgesprochen eklektische Begabung, ein feinfühliger An- und Nachempfinder, war er ganz die Persönlichkeit, die den künstlerischen Absichten des Königs entsprach und seinen Ideen Form und Gestalt geben konnte. In der künstlerischen Begabung ungleich schwächer als Schinkel, auch in der Auffassung des Überlieferten weit unfreier als dieser, giebt er die entwicklungsfähigen, einer energischen Durcharbeitung und Fortführung bedürftigen Anregungen, die sich in den Kirchenprojekten seines Lehrers fanden, unbedenklich preis, um sich ganz den dilettantenhaften, mehr von schwärmerischen Stimmungen, als von einem festen, thatkräftigen Willen beeinflussten Kunstneigungen des Königs zu überlassen. „Es widersprach seiner Natur“, sagt Lucae, in dem Nachruf auf seinen Lehrer Stüler, indem er diesen abweichenden Standpunkt zu motivieren sucht, „mit der Tradition zu

brechen und an die Stelle des von Geschlecht auf Geschlecht vererbten und liebgewonnenen Alten etwas Neues zu setzen. Es konnte am wenigsten hier seine Aufgabe sein, mit seiner Kunst für Ideen zu kämpfen, die seiner religiösen Anschauungsweise fremd sein mussten. Seine Gotteshäuser sind darum nicht der herbe Ausdruck eines ringenden Menschengeistes, sondern das schöne, naive Bild eines frommen kindlichen Kindergemüts.“* In der That erscheinen in den Kirchenbauten Stülers die Empfindungen eines einfachen, kindlich frommen Gemüts überzeugend getroffen und wiedergegeben. Mit bewundernswerter Geschicklichkeit versteht er es, den Duft, den Stimmungsreiz des Historischen zu reproduzieren. Es fehlt diesen Architekturen zwar jede Ursprünglichkeit, sie sind reines Bildungsprodukt, doch eben als solches verraten sie einen Mann von Geist, vornehmer Gesinnung und feinem musikalischem Gefühl. Sein bestes Werk, das alle diese Tugenden ins hellste Licht rückt und in dem er sich gleichsam selbst übertroffen hat, ist unzweifelhaft die Kuppel über der Kapelle des Berliner Schlosses (erbaut 1845—1846). In den Verhältnissen meisterlich zu der schweren Masse der Westfront abgestimmt, weicht sie zwar in ihrer ruhigen, antiken und renaissancistischen Anregungen folgenden Formengebung von der starkbewegten Barockarchitektur des Unterbaues ab, bildet aber dennoch mit diesem und mit dem Gesamtbau eine überzeugende Einheit. Majestätisch thronte sie einst über den niedrigen Häusern der Schlossfreiheit, an deren kleinem Massstab gemessen, sie besonders stattlich und monumental erscheinen musste. Heute spürt man noch etwas von diesem durch die Umgebung glücklich gesteigerten Eindruck, wenn man am Ausgang der Behrenstrasse die grüne Kuppel über dem Garten und den niedrigen Hintergebäuden des Kronprinzenpalais auftauchen sieht. Im übrigen hat das neue, wenig erfreuliche Gegenüber der monumentalen Wirkung der Schlosskuppel nur wenig Abbruch

* Damit sind die Schinkelschen Entwürfe vortrefflich charakterisiert.



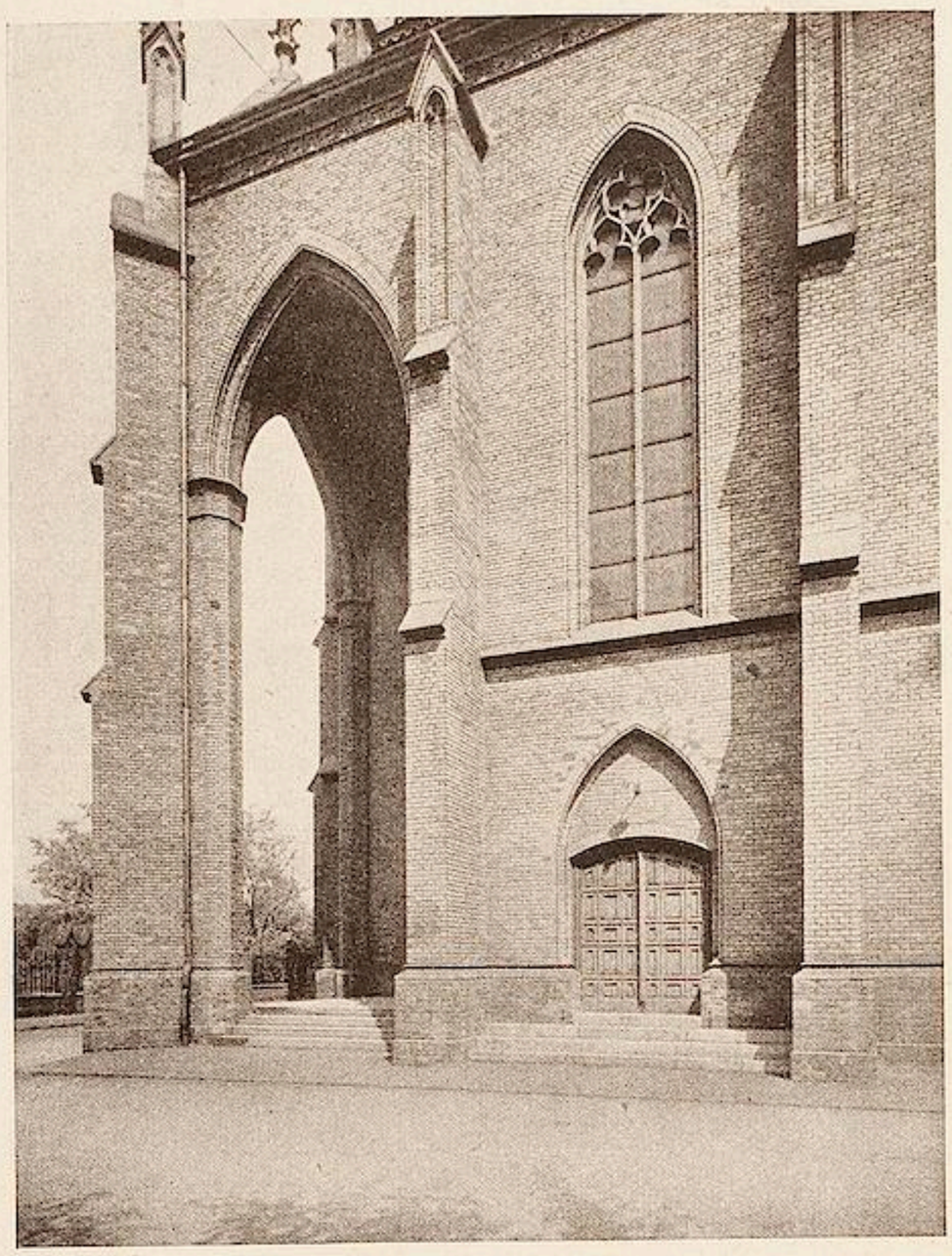
A. STÜLER, KAPELLE DES DOMKANDIDATENSTIFTES IN DER ORANIENBURGERSTRASSE

thun können. Sie bildet noch heute eines der wenigen architektonischen Wahrzeichen Berlins.

Ein solches hätte vielleicht auch der Berliner Dom werden können, wenn Stülers Pläne zur Ausführung gelangt wären. Das Domprojekt Stülers bildet den Abschluss einer längeren Reihe von Entwürfen, die, obwohl einer davon, die berühmte Campo-Santo-Anlage, in der Ausführung bereits bis über die Fundamente gediehen war, sämtlich verworfen wurden. An Stelle der ursprünglich geplanten Basilika hat Stüler in diesem letzten Vorschlag (vom Jahre 1858) einen Zentralbau mit hohem polygonalem Tambour angenommen, der in der Achse der Schlossbrücke stehen und mit dem Schloss durch einen Bogengang verbunden werden sollte. Der Gedanke der evangelischen Hauptkirche ist in diesem Entwurf aufgegeben; er ist als Denkmalbau, als Gruftkirche der Hohenzollernkönige gedacht. Die Anlehnung an Schinkels Potsdamer Nikolaikirche (deren vier seitliche Ecktürme auch auf einen Vorschlag Stülers zurückgehen) ist unverkennbar. Manche Härten des Entwurfs, zum Beispiel die grossen, im Massstab wohl etwas vergriffenen Rundbogenfenster über der Vorhalle, wären bei der Ausführung zweifellos noch beseitigt worden. Und nicht ohne Bitterkeit betrachtet man diesen schönen, übrigens auch meisterlich dargestellten Entwurf, der bei aller Sprödigkeit, ja sogar Nüchternheit eine Würde der Gesinnung und ein Gefühl für monumentale Wirkung zeigt, die das an seiner Stelle in unseren Tagen zur Ausführung gelangte Bauwerk nicht einmal von ferne ahnen lässt. Diese Epigonenkunst war in all ihrer Bescheidenheit nicht ohne Grösse, da sie sich ihrer Grenzen stets bewusst blieb und niemals mehr zu geben sich anmasste, als sie vermochte.

Die übrigen Berliner Stadtkirchen aus dieser Zeit, meist in bescheideneren Abmessungen gehalten, schliessen sich enger an das Vorbild der christlichen Basilika an. Einer Zeit, der für ihre architektonischen Unternehmungen grosse, ja ausserordentliche Mittel zur Verfügung stehen, mögen diese Bauten trocken und nüchtern erscheinen, sie wird dennoch das geistreiche Spiel der Verhältnisse, die Anmut der Komposition und die Vornehmheit ihrer Haltung nicht verkennen können. Bei der grossen Einfachheit der Formenwelt, in der man sich bewegte, musste die Wirkung vornehmlich in einer geschickten Gruppierung der Gebäudemassen gesucht werden. In der Regel wird die Anordnung der Nebenanlagen diesen Absichten zunutze gemacht. Man ist überrascht von der Mannigfaltigkeit der Lösungen, die durch die wechselnde Anordnung dieser Nebenanlagen erreicht wurde. Der moderne Betrachter, dessen Auge wieder auf die Würdigung stadtbaukünstlerischer Situationen eingestellt ist, sieht mit Vergnügen, mit welchem Verständnis auf die Weise die Vorzüge einer Örtlichkeit zur Geltung gebracht sind und wie geschickt in anderen Fällen auch vorhandene Mängel des Bauplatzes versteckt werden. Für die Jakobikirche in der Oranienstrasse zum Beispiel — sie ist Stülers frühester Kirchenbau in Berlin — stand ein geräumiger, in der Bauflucht der Strasse gelegener Bauplatz zur Verfügung. Die Kirche, ein einfacher Saalbau mit seitlich zur Front stehendem schlanken Glockenturm, liegt an einem gegen die Strasse hin offenen Hof, den auf der einen Seite das Schulhaus, auf der anderen das Pfarrhaus begrenzt. Eine zierliche, fein proportionierte Säulenhalle schliesst die drei Gebäude zu einer malerischen, lebhaft bewegten Gruppe zusammen. In den Einzelformen ist von der Konvention nirgends abgewichen, doch die geistreiche Art, in der diese Formen verwendet sind, bringt es mit sich, dass dieses zierlich gegliederte Bauwerk in der wenig glücklichen Umgebung vierstöckiger Mietskasernen und fast erdrückt von der proletarischen Nachbarschaft hoher Brandgiebel wirkt wie ein gut pointiertes, mit liebenswürdiger Anmut vorgetragenes Aperçu. Eine ähnliche Gruppierung zeigt die schöne Kapelle des Domkandidatenstifts in der Oranienburgerstrasse (dessen geistreiche Fassade übrigens zu den besten Werken Stülers zu zählen ist). Und der gleiche Baugedanke ist auf schmalstem Raum und in kleinsten Verhältnissen auch bei der Anlage der Lukaskirche in der Bernburgerstrasse wiederholt, für die ebenfalls ein älterer Entwurf Stülers vorlag (der übrigens gegenüber der Ausführung mancherlei Feinheiten aufweist, die leider unbeachtet blieben). Und vielleicht war es die glückliche, nicht so sehr auf dem Wert der architektonischen Einzelheiten, als in dem Stimmungsreiz der Gesamtanlage liegende Wirkung dieser Bauwerke, die den König bestimmte, die kleine von Schinkel erbaute Johanniskirche in Moabit in ähnlicher Weise durch Stüler ausbauen zu lassen. Der einschiffige Saalbau erhielt eine zierliche, glänzend zu den Gesamtverhältnissen abgestimmte Säulenhalle und wurde durch diese mit Pfarrhaus, Schulbau und einem freistehenden Glockenturm zu einer malerischen Baugruppe verbunden, die hier, in freier Umgebung, eingegliedert in den grünen Rahmen des kleinen Tiergartens, zu schönerer

K. FR. SCHINKEL UND A. STÜLER, DIE JOHANNESKIRCHE IN ALT-MOABIT

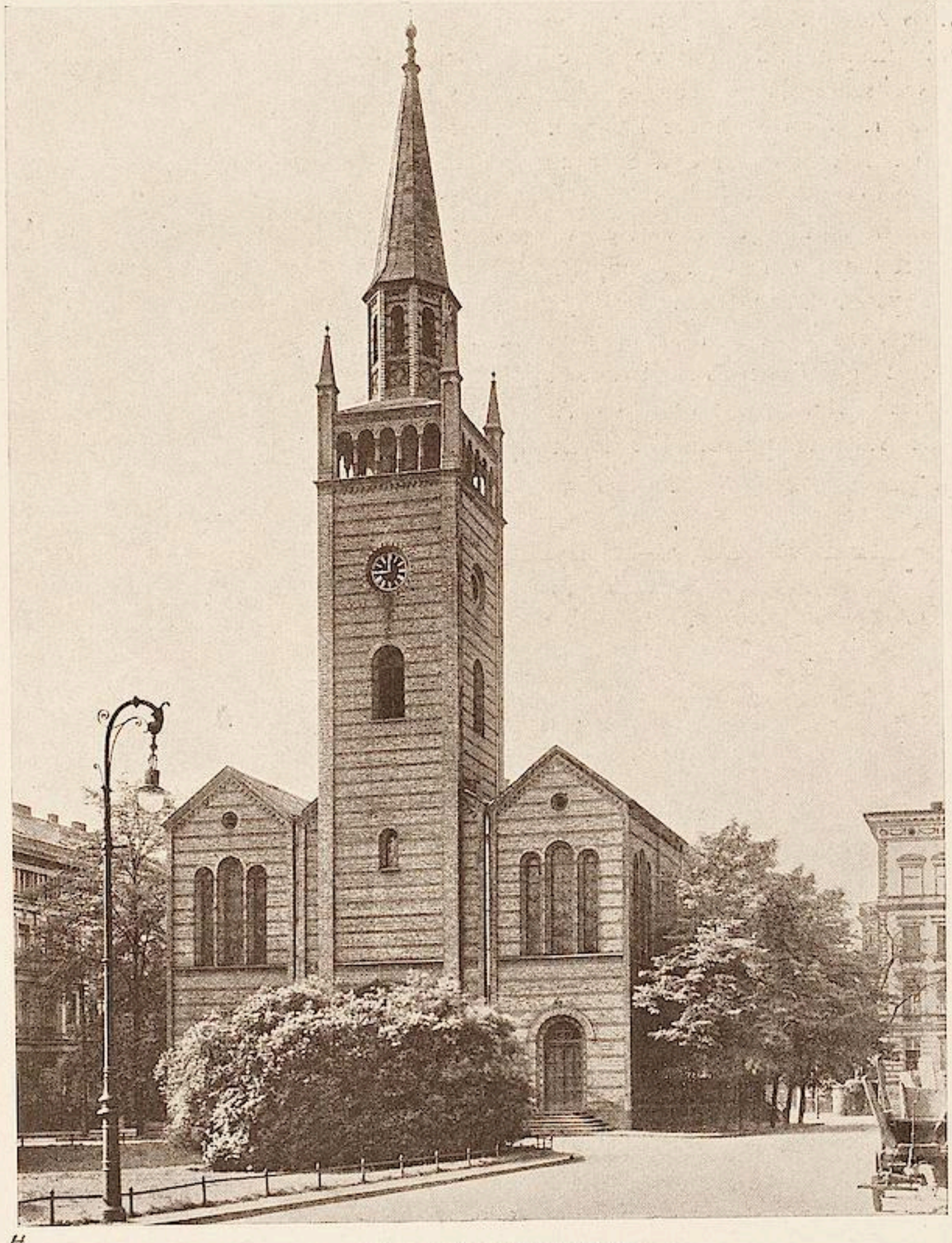


A. STÜLER, DIE BARTHOLOMÄUSKIRCHE. AM NEUEN KÖNIGSTHOR

Wirkung noch gelangt als ihr Vorbild in der Oranienstrasse. Wie hoch übrigens die gruppierte Anlage ihrer malerischen Wirkung wegen in der Gunst der Zeit stand, mag man daraus ersehen, dass man sie selbst bei zentraler Grundform nicht missen wollte. Die nach Stülers Entwurf erbaute Markuskirche zeigt über achteckigem Grundriss einen im Detail an romanische Formen anklingenden Kuppelbau, der mit einem frontal über dem Haupteingang errichteten Turm zu einer reichgegliederten Gesamtmasse vereinigt ist. Die schöne Anlage, die auch in ihrem klaren konstruktiven Organismus eine der bedeutendsten Schöpfungen dieser Bauperiode darstellt, kommt heute, wo sie von hohen Hinterhäusern eng umstellt ist, leider nicht mehr zur vollen Entfaltung ihrer Reize. Um dieses hervorragende Baudenkmal aus seinem versteckten Winkel hervorzuziehen und ihm die seiner würdige Umgebung zu schaffen, wäre freilich eine gründliche Umgestaltung des völlig verbauten Stadtviertels erforderlich. Dass man sich aus künstlerischem Interesse zu einer so durchgreifenden, auch grosse pekuniäre Opfer erfordernden Massnahme entschliessen könnte, ist allerdings nicht sehr wahrscheinlich; vielleicht aber werden auch hier einmal die bekannten dringenden Verkehrsrücksichten die wünschenswerte Umgestaltung plötzlich unaufschiebbar erscheinen lassen.

Eine andere Gruppe dieser Berliner Stadtkirchen ist mehr auf frontale Wirkung gestellt. Es sind das jene Kirchen, die, wie die Matthäikirche und die katholische Michaelkirche am Engelbecken, infolge ihrer Situation als Strassen- und Platzabschluss fungieren sollen. Auch hier ist von den Architekten dieser in ihren Mitteln äusserst beschränkten und zur strengsten Sparsamkeit gezwungenen Zeit Vorzügliches geleistet worden. Man verstand es, mit den gegebenen Mitteln zu rechnen und aus der Not eine Tugend zu machen. Und es ist erstaunlich, zu welch originellen Lösungen man selbst innerhalb solcher Beschränkungen gelangte. Stülers Fassade an der Matthäikirchstrasse zum Beispiel ist ein Meisterstück dieser geistreichen Architekturübung. Wenn für die Versammlung der evangelischen Gemeinde und zum leichten Hören der Predigt ein verhältnismässig breiter, dem Quadrat sich nähernder Raum sicherlich geeigneter ist, als ein langes schmales Schiff, so ist in diesem Falle die grössere Breite doch wohl auch der städtebaulichen Wirkung zuliebe gewählt worden, um durch eine breite Fassadenentwicklung einen günstigen Platzabschluss zu erzielen. Bei solcher Breitenabmessung aber wäre, um ein einigermassen günstiges Gesamtverhältnis zu erlangen, eine sehr beträchtliche Höhe des Bauwerks nötig geworden, die in diesem Falle schon der dadurch bedingten schweren Giebelansicht wegen nicht erwünscht erschien. Um nun die Höhenentwicklung ohne Einschränkung der Breite zu drücken, ist die innere Teilung der Anlage in drei Schiffe auch äusserlich zur Darstellung gebracht worden, derart dass jedes der drei Schiffe in gleicher Höhe mit einem Satteldach überdeckt wurde. Dadurch werden nun an der Hauptfront drei schmale Giebel sichtbar, die die Fassade vorzüglich gliedern und durch solche Unterteilung zugleich den Eindruck der Breite wesentlich mildern. Aus dem mittleren Giebel wächst ein quadratischer Glockenturm auf, der oben in einer zierlichen Bogengalerie endigt. Die Turmspitze ist freilich

etwas überschlank geraten und wirkt beinahe schon wie aus Holz gedrechselt. Der ganze Backsteinbau hat etwas übertrieben Glattes und Zierliches, weshalb ihn der Berliner Volkswitz sehr treffend „des lieben Gottes Sommervergnügen“ nannte. Ein bisschen mager erscheint auch der Baukörper der



H

A. STÜLER, DIE MATTHÄIKIRCHE

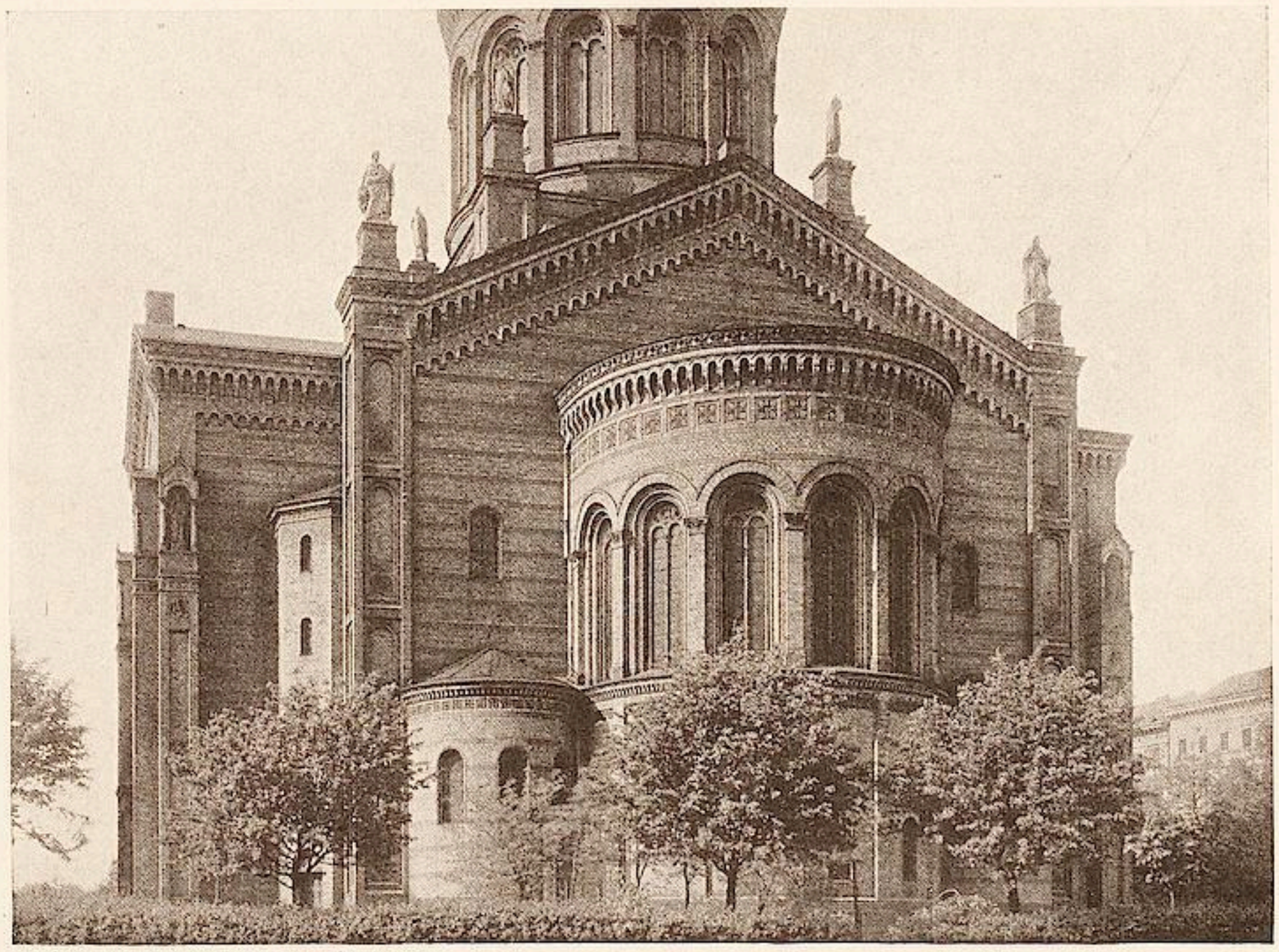
katholischen Michaelskirche; und der anfänglich geplante Turm, der dann aber aus Sparsamkeitsrücksichten aufgegeben werden musste, hätte ihrer Gesamterscheinung zweifellos von Vorteil werden können. Jetzt ist über dem Haupteingang, der durch eine hohe Bogennische überwölbt ist, nur ein niedriger Aufbau vorhanden, in dem die Glocken unter-

gebracht sind. Das von Soller entworfene Bauwerk, dessen edelgeformte Kuppel im Verhältnis zur Gesamtmasse vielleicht nicht beherrschend genug ausgefallen ist, profitiert im übrigen von der Gunst der Situation. Es bildet den Abschluss eines schmalen Kanallaufs, der sich unmittelbar vor dem Kirchplatz zu einem breiten Hafenbecken erweitert, in dessen stiller Wasserfläche sich die zierliche Silhouette der Baugruppe widerspiegelt. Und der Reiz dieser Situation ist es wohl auch, der Fontane bestach, als er die Michaelskirche die bei weitem schönste Kirche Berlins nannte, eine Ansicht, der übrigens auch Böcklin zugestimmt haben soll. Das Motiv der

hohen Bogenhalle, wie es der Haupteingang der Michaelskirche zeigt, war um seiner starken malerischen Wirkung willen sehr beliebt; es kehrt auch bei der von Stüler entworfenen Fassade der Bartholomäuskirche am Neuen Königtor wieder, deren spitzbogige Vorhallen an die romantische Kulissengotik Schinkelscher Bühnendekorationen erinnern.

Den Abschluss dieser bedeutenden Epoche der Berliner Kirchenbaukunst bildet die von Friedrich Adler Ende der sechsziger Jahre erbaute Thomaskirche am Engelufer. Hier sind die Anregungen der Schinkelschen Kirchenentwürfe wieder aufgenommen und mit grossem Verständnis fortgeführt. Der Aufbau versucht in ähnlicher Weise, wie es Schinkel angedeutet hatte, eine Verbindung mittelalterlicher Struktursysteme mit antiken Einzelformen. Und man muss zugeben, dass dieser Versuch in sehr selbständiger Weise geglückt ist. Unter allen Kirchenbauten dieser Zeit ist zweifellos Adlers Thomaskirche die stärkste persönliche Leistung. Die kräftig gegliederten Türme, die eigenartig silhouettierte Tambourkuppel, die malerische, an rheinisch-romanische Motive angelehnte Ausbildung der Chorpartie und der Querschiffe, das alles ist nicht nur als Ausdruck einer allmählich wohlhabender werdenden Zeit zu nehmen, es deutet vor allem auf ein starkes künstlerisches Temperament. Auch dieses Bauwerk ist nur Eklektizismus. Aber es ist ein Eklektizismus von jener schöpferischen Art, der schon auf Messel hinüberweist und den wir in einer Epoche, wie sie durch Otzens Kirchenarchitektur und Schwechtens Kaiser Wilhem-Gedächtnis-Kirche repräsentiert wird, schmerzlich haben entbehren müssen.

Der Kirchenbau der nachschinkelschen Zeit ist trocken, nüchtern, unsinnlich, puritanisch, mit einem Wort berlinisch, ja sogar preussisch-berlinisch. Dass er aber auch in höchstem Maasse alle Tugenden dieser Bedingtheit besitzt, sollte nie ganz vergessen werden!



A. SOLLER, DIE MICHAELSKIRCHE. CHORANSICHT

F. SCHIDER, LANDSCHAFT
PRIVATBESITZ

AUS FITZ SCHIDERS MÜNCHENER ZEIT

VON

EMIL WALDMANN

Auf der Jahrhundertausstellung fehlte Schider, man kannte ihn damals noch nicht wieder und streng genommen hatte man ihn auch vorher kaum jemals ordentlich gekannt, damals, als er seine hübschen Bilder und frappanten „Skizzen“ malte, im Anfang der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Erst in der allerneuesten Zeit, in der man sich liebevoll mit allen Erzeugnissen der Münchener Malkultur aus der Leiblzeit zu beschäftigen anfing, hat seine Persönlichkeit und sein Schaffen kunsthistorisch klar umrissene Züge angenommen; man schätzt jetzt mit Recht seine Bilder als Werke einer feinen und eigenartigen Begabung. Denn eigenartig ist hier nicht nur ein Höflichkeitsbeiwort, wie man es heute voreilig gern auch Leuten giebt, die für damalige Begriffe eigentlich gar nicht sehr eigenartig waren, sondern nur gute Niveaukunst machten; sondern eigenartig im wahren Sinne des Wortes: die Art war wirklich neu und auf eigenem Acker gewachsen.

Schider war ein Freund und Studiengenosse Wilhelm Leibls aus Rambergs Atelier. Später ist er durch eine Heirat mit Leibls Nichte Lina Kirchdorffer sein Verwandter geworden, er gehört also zum allerengsten „Leiblkreise“. Nun ist es aber sehr merkwürdig zu sehen, wie dieser junge Künstler trotz seiner intimen Beziehung zu dem überragenden Genie immer seine eigenen Wege gegangen ist und sich nie von Leibl hat beeinflussen lassen, im Gegensatz zu einer grossen Schar andrer begabter junger Leute damals, die, auf der Tradition der Diezschule fussend, mit in Leibls Bahnen wandelten und Studienköpfe malten, die Leiblschen Bildern auf den ersten Blick manchmal sehr ähnlich sehen und oft genug

Die diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen sind mit Erlaubnis der Galerie Haberstock, Berlin, wiedergegeben.

heute auch als Leibls angeboten werden. Ich erinnere nur an die Namen Mayr-Graz, Zimmermann, Räuber, Hellmer, Spring u. a. Schider dagegen hat sich neben dem Grossen seine Eigenart bewahrt. Er war bescheiden, aber der Teller, von dem er ass, sollte wenigstens sein eigener Teller sein. Das braucht keine bewusste Selbsterhaltungstendenz zu sein, sondern ist wohl mehr Temperamentssache. Der junge Österreicher (er ist 1846 in Salzburg geboren) hatte einen angeborenen Sinn für Eleganz und prickelnde Lebendigkeit, daneben eine Gabe, moderne Dinge, die in der Luft lagen, aufzugreifen und auszusprechen.

Bei Ramberg hat er viel gelernt: elegante Komposition und jene schöne Tonigkeit der Interieurauffassung, mit goldenen und silbernen Harmonien, die damals als feinste Atelierkultur galt. Leibl hat ihr in seinen „Kritikern“ noch gehuldigt, Theodor Alt, Schiders Altersgenosse, verdankt ihr sein bestes Bild, den „Atelierbesuch“ der Nationalgalerie: Genrebilder, in denen die Anekdote zur harmlosen, alltäglichen Begebenheit herabgemindert und um ihre litterarische Zuspitzung gebracht ist, zugunsten einer rein malerischen Behandlung und einer schönen, aus wogenden Gründen langsam heraufsteigenden edel hellen Tonschönheit. Werke, die nicht ganz ohne das Museum denkbar sind, ohne jenes Kabinett, wo Terborch zeigt, was man eventuell lernen kann und wo Vermeer Zeugnis von dem ablegt, was sich nicht lernen lässt. Schiders Bild aus dieser Richtung „Mutter mit Kind“ ist in letzter Zeit oft abgebildet und auch in der Sezession von 1915 ausgestellt worden (s. „Kunst und Künstler“. XIV. Heft III, S. 156): eine elegante junge Frau in einer Sofaecke sitzend mit einem Buch, ihr zu Füssen ein Kind auf einem Holzpferd, mit einem Haufen bunten Spielzeugs, die beiden Figuren in Beziehung gesetzt durch ein kindlich lebhaftes Aufblicken und ein feines mütterliches Herniederschauen. Das Genrehafte also noch massvoller als in den „Kritikern“ und dem „Atelierbesuch“, beschränkt auf das denkbar geringste Mass von Aktionsaufwand. Alles Atelierhafte an diesem Bilde ist glänzend gekonnt, dabei die Komposition sehr glücklich und ohne Konvention gefunden, die Haltung der Dame von einer lässigen, ganz unmünchnerischen Eleganz und charmant im Ausdruck. Das Neue aber ist der Farbenaufbau. Gegen eine noble Harmonie von gedämpftem Blau, mattem Gold und herrlichem Silbergrau steht rechts, bei dem Kinde, eine Gruppe sehr starker Farben: Weiss, Kreideweiss, und buntes Rot in dem Teppich und den geschnitzten bunten Spielzeugfiguren. Eine sehr gewagte Koloristik. Hier äussert sich ein Verlangen nach starker leuchtender Wirkung, und wenn man vielleicht auch sagen kann, dass dies noch ein Versuch am untauglichen Objekt ist, weil nämlich der Künstler die Valeurgesetze aus den Augen verloren hat und hier in diesem Stück in einer andren musikalischen Tonart spielt, also die Dur-Melodie sozusagen ohne Modulierung in die Moll-Orchestrierung setzt — es äussert sich doch wenigstens ein eigener Wille und eine modernere Farbenanschauung. Der Mann will heraus aus der Atelieratmosphäre und sehnt sich nach reinen, ungebrochenen Farbflächen, nach Luft und Licht. Ob dieses Freiluftverlangen, das ihm da plötzlich an die Atelierthüre pocht, mit Frankreich irgend etwas zu thun hat, ist mehr als zweifelhaft. Wahrscheinlich war es sein eigener, natürlicher Instinkt. Und jedenfalls hat er daraufhin die Thür geöffnet: seine nächsten Werke sind Freilichtbilder.

Wir kennen ja einige, nachher nicht ganz zur Geltung und zur reinen Entwicklung gekommene Künstler von damals, die sich von der frischen Luft, dem Vorwehen des Impressionismus, angehaucht fühlten. Hie und da taucht einmal einer auf, Ernst te Perdt, Paul von Szinjey-Merse, Gabriel Max sogar. Sie ahnen die gegenständlichen Möglichkeiten, fassen aber das Problem im Bildsinne nicht scharf genug, behindert durch den unglückseligen deutschen Mangel an Kontinuität, der die Kunst der Caspar David Friedrich, Dahl und Blechen in Vergessenheit geraten liess und den jungen Menzel zwang, seine eigenen bahnbrecherisch veranlagten Werke zu verstecken. So blieben sie auf halbem Wege stehen und wagten den letzten, entscheidenden Schritt nicht und riskierten nicht, die Luft genau so gut als Bildelement zu nehmen, wie die Farbe. Schider scheint hier der naivste und unbekümmertste gewesen zu sein — scheint, denn seine Bilder sind nicht so zahlreich, dass man es mit Bestimmtheit behaupten könnte, und das Werk, auf das er selbst offenbar am meisten Gewicht legte, das „Picknick im Grünen“, entzieht sich augenblicklich der Beurteilung, da es in unbekannten amerikanischen Privatbesitz geriet. Aber man sieht doch, auch in der Abbildung, wie energisch das Problem, Ganzfiguren im Freilicht, angepackt ist und wie der Künstler die Errungenschaften der Münchner Atelierkultur Rambergscher

F. SCHIDER, DER CHINESENTHURM IM ENGLISCHEN GARTEN IN MÜNCHEN
DÜSSELDORF, GALERIE

F. SCHIDER, KINDTAUFE

und Kellerscher Observanz weiterentwickelt auf einem Wege, der über Stevens dann zu Renoir führte. Doch bleibt der Impressionismus zaghaft und beherrscht das Atmosphärische nicht ganz; nur in der feinen flutenden Behandlung der Schatten äussert sich eine lebendigere Freiheit, jene Unbekümmertheit, die dann Schiders Hauptwerk, den „Chinesenturm im Englischen Garten in München", so bedeutend macht. Das Bild müsste eigentlich bei seinem ersten Auftauchen verblüffend gewirkt haben, denn es war ein grosser Wurf: ein Gartenbild, auf dem die Sonnenflecke die Hauptsache sind! Aber wir wissen nichts davon, dass es damals auch nur gebührend beachtet wurde, wie denn ja manchmal die Vorläufer neuer Bewegungen und neuer Auffassungen auch nicht einmal als solche erkannt werden, ganz zu schweigen von der Erkenntnis ihres absoluten Wertes. Erst rückschauend, erst jetzt, wo der Impressionismus eine historische Thatsache geworden ist, weiss man solch persönliche, unprogrammatische Leistungen ganz zu würdigen. Das Bild hängt in Basel und wirkt im Rahmen der dortigen Sammlung etwas abseitig. Da man seither solche Gegenstände wie Biergärten im Sonnenlicht oft gesehen hat, (ohne dass sich die Basler Galerie eines Liebermannschen Bildes rühmen könnte), fällt es nicht einmal besonders auf, und in Basel, wo man ja Schider von seiner langjährigen und hochgeachteten dortigen Thätigkeit her kannte, ist man geneigt, es in den Zusammenhang der gemässigten neuschweizerischen Malerei einzuordnen, zumal da ja Sandreuter dann dreissig Jahre später auch solche Themata virtuos behandelt hat. Eine frühere Fassung desselben Gegenstandes aber besitzt die Galerie in Düsseldorf, und wenn diese frühere Fassung auch mehr den Charakter einer Naturstudie trägt, so scheint sie uns eben wegen dieser Frische um so bedeutender. Schider hat den Garten in den Morgenstunden gemalt, nicht mit dem Gewimmel der Menschen, die ihn nachmittags bevölkerten. Nur ein einziges Mädchen sitzt da auf einer Bank und dahinter irgendwo, von einem Baumstamm fast ganz verdeckt, eine Männerfigur. Im übrigen ist der Garten leer, und wenn es vielleicht auch Schiders Absicht war, sich zunächst einmal das Lokal für sein Figurenbild zu skizzieren, unter der Hand ist ihm ein sehr schönes Bild daraus geworden, dessen „Held" nicht die Figur ist, die da etwas im Sinne von Hans Thoma sitzt, sondern der Sonnenschein, der voll hereinströmt, den Rasen zu einem grossen grünen Lichtreflex macht, in dem Laub der Bäume sein

zauberisches Spiel treibt, im Hintergrund auf dem Holzwerk des Chinesenturmes juwelenhaft aufblitzt und dann seine feinen zitternden Lichtfunken durch das Laubdach über die Schatten des Vordergrundes streut. Ob das wirklich, wie man nach der damaligen Malgewohnheit zunächst anzunehmen geneigt wäre, nur eine absichtliche Skizze ist, ein Hilfsmittel, eine Vorbereitung für das „Bild", das der Künstler fertig im Kopfe trug, oder ob es nicht vielleicht doch so ist, dass er hier ein unmittelbares Augenerlebnis festgehalten hat, weil ihn die Schönheit dieser Erscheinung erregte und dann erst nachträglich das vollere Bild malte — weil damals dergleichen Impressionen noch nicht als ausstellbare Bilder galten? Wir möchten dieser zweiten Annahme das Wort reden, denn diese Düsseldorfer Fassung des Themas ist so bildmässig geschlossen, so sehr im Gleichgewicht zwischen Licht und Farbe, zwischen vorsichtig modellierter Plastik und leise vergleitender Fläche, so reich im Spiel von Form und Durchbrechung, dass von malerischem Standpunkt eigentlich nichts mehr hinzugedacht werden kann. Skizzen, in denen der Künstler nur eine vorläufige Geographie der Raum- und Lichtverhältnisse giebt, pflegen anders auszusehen und den Natureindruck nie so gleichmässig zu verarbeiten.

F. SCHIDER, IM GRÜNEN. 1870
IN AMERIKANISCHEM PRIVATBESITZ

Jedenfalls steht dieses Werk unter den ersten Freilichtbildern, die damals gemalt wurden, mit am höchsten. Bei den Parkbildern von Albert von Keller, die ja ähnlichen Problemen nachgehen, und bei dem Gartenbild von Ernst te Peerdt, das französischem Impressionismus verwandt erscheint, fehlt der Sinn für die Atmosphäre, die hier, bei Schider, mit Hilfe der Farbe schon eine ganz eigene Rolle im Gefüge des Bildganzen spielt.

Das Impressionistische, der Sinn für den Reiz im Wechsel der Erscheinung von Luft und Licht, für das Vorübergleitende, Bewegte des Eindrucks, wächst bei Schider in den nächsten Jahren, und auch dies spricht dafür, dass dieser erste Chinesenturm kein blosses Zufallswerk bedeutet, sondern auf einer neuen konstruktiven Anschauung beruht. Logischerweise wird nun auch seine Technik, als Ausdruck seines schnelleren Sehens, immer offener, fleckenhafter und andeutender. Um den flüchtigen Reiz einer Mainlandschaft in nebeliger Morgendämmerung festzuhalten, scheut er sich nicht, die Töne mit dem Pinsel nur leicht hinzuwischen, den plastischen Gegenständen ihre Körperlichkeit zu nehmen und sie als farbige Silhouetten flüchtig niederzuschreiben. Eine Baumlandschaft am Fluss aus dem März 1874 zeigt eine Empfindlichkeit des Auges für die feinsten Schwingungen des Atmosphärischen, die uns viel selbständiger und noch viel moderner anmutet als auch die guten Sachen der Burnitz und Eysen mit ihrer feinen Tonkunst. Man denkt bei Schider nicht mehr an Fontainebleau, an Daubigny oder Corot. Seine Ahnenreihe liegt etwa bei Caspar David Friedrich, bei Christian Clausen Dahl und dem Meraner Landschafter Wasmann, ohne dass hiermit natürlich ein kunsthistorischer Zusammenhang konstruiert werden soll. Diese Dinge hat er sogar sicher nicht gekannt. Seine Kunst kommt nur aus derselben Stärke eines originalen, ewig modernen Naturgefühls das einen Künstler zur Freilichtmalerei treibt, auch wenn die herrschenden Kunstrichtungen einer Epoche sich mit diesem Problem noch nicht eingelassen haben. Im München der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts bedeutet dies eine besonders persönliche Leistung, da dort während jener Hochblüte der Münchener Malerei das „Atelier", seine Gepflogenheiten und seine Ziele noch fast allmächtig waren. So steht Schider mit dieser Landschafts- und Freilichtkunst als ein tapferer kleiner Soldat in jener nicht eben grossen Schar von Künstlern, in der Thoma, Trübner und Schuch die Offiziere waren.

Wen eine solche Pleinairgesinnung einmal ergriffen hat, der bleibt ja nicht dabei stehen, sie als ein untergeordnetes Ausdrucksmittel nur dann in Anwendung zu bringen, wenn er sich der Natur gegenüberstellt, um Landschaften zu malen. Sondern, wenn dieser Künstler es ernst meint, wird die Gewöhnung, die Dinge in ihrem natürlichen, sozusagen dem ihnen angeborenen Licht zu studieren, bestimmend für sein ganzes Sehen. Für seine Augen, die nun an die Wahrheit gewöhnt sind, wirkt dann die übliche Atelierbeleuchtung falsch, weil Beleuchtung eben kein Licht ist, und so überträgt er die Pleinairgesinnung auch auf das Schaffen im Innenraum. Nicht mehr Komposition und die im Sinne dieser Komposition angeordnete Lichtführung interessieren ihn vornehmlich, sondern das Licht wird ein selbständiger Faktor der Bildwirkung. Wie die Dinge, die Körper und die Gegenstände, die Massen und die Flächen sich zum Licht verhalten, wie sie zur Helle stehen, das wird wichtig. Die Ensemble-Stimmung erstickt dann manchmal die Ausführung im Einzelnen und die Bestimmtheit im Zeichnerischen. Und so überrascht es uns nicht, aus eben diesen Jahren Genrestücke von Schiders Hand zu sehen, die mit seinen früheren Arbeiten im Innenraum gar keine Ähnlichkeit mehr haben und, verglichen mit der „Mutter mit dem Kinde", nur als Skizzen wirken und wahrscheinlich von Schiders Freunden damals auch nur als solche gewertet wurden: kleine Bilder in zufälliger Anordnung, etwas wirr beim ersten Anblick, in breiten Flächen hingestrichen und in einer eiligen fleckenhaften Technik hingewischt, kurz, in jener Manier, die man impressionistisch zu nennen pflegt und die man besser illusionistisch nennen würde. Aber man darf das nicht, der Technik wegen, mit den Studien und Skizzen andrer Münchner Maler verwechseln. Auch bei Lindenschmit — um einen beliebigen Namen herauszugreifen —, bei dem Historienmaler Hausmann, bei Makart und vielen vielen andren finden wir diesen äusserlich flotten Vortrag und dieses Andeutende in der Behandlung, von dem dann nachher beim fertigen Bilde nichts geblieben ist. Bei solchen flott heruntergemalten Münchener Entwürfen, die ja oft einen grossen Reiz haben können wegen der Lebendigkeit der Farbe, kann man doch fast immer den Finger auf die Stellen legen, wo der Künstler dann eingesetzt und durchgearbeitet und das Wesentliche hinzugefügt hat. Bei Schider aber, und das ist das Entscheidende lässt sich nichts mehr hinzufügen, diese

F. SCHIDER, THEEGESELLSCHAFT

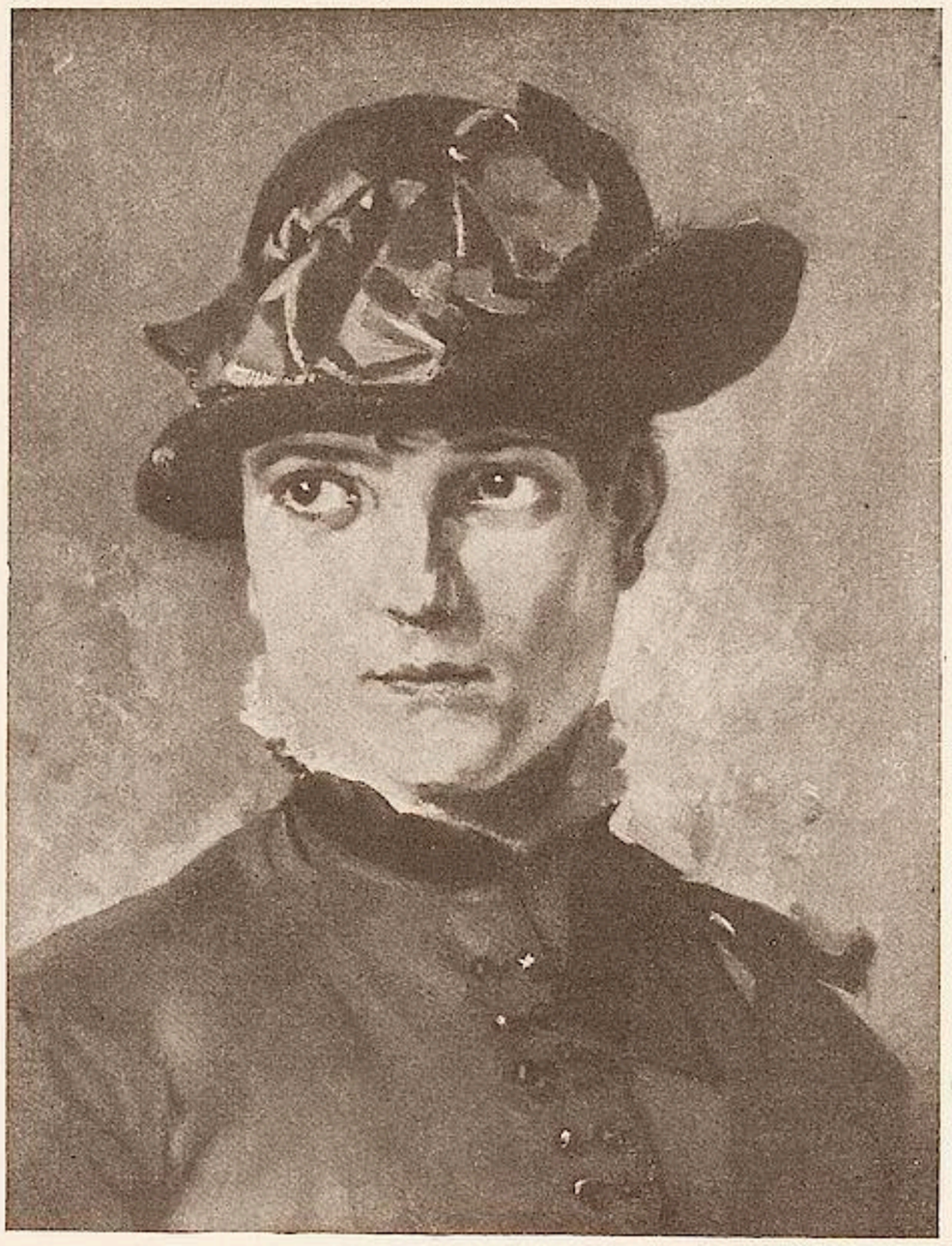
„Studien“ sind fertig und geben schon alles, was der Künstler überhaupt zu geben hatte. Die „Theegesellschaft“, die so oberflächlich aussieht und wirklich auch oberflächlich ist, zeigt dabei doch eine wohlabgewogene Komposition der Flächen- und Lichtwirkung. Kein angenehmes Bild, gewiss nicht, und auch kein gutes. Die Zeichnung ist schwach und die Fleckenwirkung, das Hell vor Dunkel, etwas übertrieben und hart; dazu stören Reminiszenzen an frühere Absichten, zu einer reinen Bildwirkung kommt es nicht und das Ganze macht wieder den Eindruck eines Versuchs am untauglichen Objekt. Doch man sieht, wo es hinausgehen soll, und die „Kindtaufe“ im Besitz der National-Galerie ist eine klare Leistung auf diesem Wege. Ein lichtdurchfluteter Innenraum mit einem Gewimmel von Menschen, der Wirklichkeit abgelauscht ohne künstliche Gruppenbildung, jede Figur ein so und so heller oder so und so dunkler Fleck im Gefüge der ganzen Bilderscheinung, mit dem Licht als dominierendem Faktor, und als Raumwert durch die Farbe bestimmt.

Wie sehr Schider das Licht als Bildelement empfindet, zeigt dann sein bestes Werk aus dieser Gruppe, das „Weihnachtsfest in der Familie Leibl“, das vor einiger Zeit vom Kestnermuseum in Hannover erworben wurde und in letzter Zeit viel genannt worden ist. Welch eine Quelle von fatalen Sentimentalitäten hätte ein brennender Weihnachtsbaum mit einer feiernden Familie darunter werden können! Für Schider ist es eine Lichtquelle, nichts weiter, und wie es oft geht bei künstlicher Beleuchtung, dass nämlich die überzeugtesten Luminaristen ihr reinere Wirkungen verdanken, als dem Tageslicht, so ging es Schider auch hier: dieses Weihnachtsbild steht über der „Kindtaufe“ nicht nur durch den stärkeren Grad von Tonigkeit — das lag schliesslich in dem Thema des wärmeren Lichtes — sondern durch die höhere Art der malerischen Struktur. Die Accente sitzen besser, ohne dass der Künstler die vielleicht interessanten Einzelheiten

schärfer herausgearbeitet hätte, und alles in allem stellt dieses Bild eine beachtenswerte Leistung auf jenem Wege dar, den der junge Menzel dreissig Jahre früher in gewaltiger selbstherrlicher Grösse beschritten hatte. Wenn in diesem Schiderschen Bilde das Zeichnerische nicht wieder so schwach wäre, könnte ihm am Ende selbst Menzel ein kleines Beifallsgeknurre zur Aufmunterung gegönnt haben, wenn ers gekannt und jene seine eigene Art nicht damals schon missachtet hätte.

Auch die letzte unsrer Abbildungen, der Frauenkopf, der Schider bei einem Trübnerschen Thema zeigt, giebt eine Vorstellung davon, wie sehr ihn das Lichtproblem beschäftigte. Von der strengen magistralen Formenbestimmtheit Leibls und Trübners finden wir wenig, dagegen eine interessante und nervöse Lichtbehandlung, die den Künstler hier in die Nähe Albert von Kellers rückt.

Später ist Schider dann nach Basel gezogen und hat dort, in Anspruch genommen durch eine bedeutende Lehrthätigkeit und theoretische Arbeiten auf dem Gebiete der Künstler-Anatomie, keine sehr reiche malerische Produktion mehr gehabt. Seine Bilder aus der Basler Zeit zeigen eine etwas andre Entwicklung als man ihm nach seinen Münchener Anfängen vorausgesagt hätte; innerhalb einer Betrachtung der modernen Schweizer Malerei bis Buri würden sie eine Rolle spielen. Aber man hat doch den Eindruck, als sei das Beste an ihm nicht ganz zur Entfaltung gekommen. Und wenn es uns auch fernliegt, seine Begabung zu überschätzen und ihn als einen epochemachenden Künstler hinzustellen, so lag uns doch daran, den Blick auf ihn hinzulenken als auf eine Erscheinung, die inmitten eines sehr fruchtbaren Kunstgetriebes merkwürdig neue Dinge zu sagen hatte und diese auch, trotz der überragenden Nähe grösserer Freunde, schlicht und unbekümmert geäussert hat.



F. SCHIDER, FRAUENKOPF
BESITZER: PAUL SACHS, MÜNCHEN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die Kollektivausstellung von Arbeiten des Malers E. R. Weiss bei *Fritz Gurlitt* zeigte wieder, wie vielseitig dieser Künstler interessiert und orientiert ist. Er hat zu viele Interessen und Orientierungspunkte, er hat zu viel Verständnis für verschiedenartige Instinkte der Zeit. Die Bilder von Weiss verraten ein starkes künstlerisches Verantwortlichkeitsgefühl, aber man vermag die Persönlichkeit nie recht zu greifen. Sie wird von Versuch zu Versuch, von Ziel zu Ziel getrieben von einer ehrgeizigen Unruhe. Und eben dieses — so paradox es klingt — giebt der Gesamtheit der Arbeiten, bei aller äusseren Verschiedenheit, etwas Eintöniges. Jeder Mensch hat seine besondere Tragik. Die dieses Malers besteht darin, dass sein Talent zugleich auf die reine Malerei gerichtet ist und auf das Dekorative. Das will sagen: er strebt gleich stark zur Ausdruckskunst und zur Reizkunst und kann beides doch nicht in einer organisch scheinenden Form vereinigen. Er hat Sinn für das Ewige und zugleich für das Modische. In allen Bildern ist das Gewissen des echten Künstlers, doch stören auch Gesinnungen des Tages. Dieser Dualismus des Wollens führt ihn wie von selbst einem geistreichen, beweglichen und selbst originellen Eklektizismus zu. Er blickt auf Trübner, auf Manet, auf Picasso, auf Matisse, auf den Klassizismus oder auf anderes. Er will den Stil und bleibt immer ein wenig im Arrangement, im Geschmacklichen stecken. Bei seinen Stilleben steckt die Kunst mehr im Aufbau als in der Malerei. Bei allem was er thut, verrät er aber viel Tüchtigkeit, Einsicht und Empfindung. Die schön gehängte Ausstellung zwingt zum Respekt; nur passionieren kann sie den Betrachter nicht. Man denkt vor den Bildern darüber nach, warum das kunstgewerblich Betonte, das Dekorative so schwer zu überwinden ist, warum einer, der das Kalligraphische im Blut hat, niemals zu einer ganz charakteristischen Handschrift gelangt, die nur ihm eigen ist. Der Fall E. R. Weiss ist, kritisch betrachtet, ein sehr interessanter Fall und lohnt eine eigene Untersuchung. Sie soll demnächst einmal versucht werden, mit alle dem Respekt, den ein Künstler beanspruchen kann, der alles giebt was er hat und in dessen Eigenart sich wichtige Energien der gegenwärtigen Kunst sammeln wie Lichtstrahlen in der Linse.

K. Sch.

*

MÜNCHEN

Weisgerber-Gedächtnis-Ausstellung

Die Münchener Neue Sezession veranstaltete zum Gedächtnis ihres vor Jahresfrist gefallenen ersten Präsidenten eine umfangreiche Weisgerber-Ausstellung. Man sah nicht weniger als 118 Bilder und eine grosse Anzahl Zeichnungen. Die Ausstellung bedeutete in gewissem Sinne eine Überraschung. Dass Weisgerber ein überaus fleissiger, ehrlicher und intelligenter Künstler war, wusste man. Aber hatte man zu seinen Lebzeiten doch stets die Einflüsse betont, die seine Kunst jeweilig erfahren hatte, so musste man angesichts des hier, wenn auch etwas lückenhaft, zusammengestellten Lebenswerkes des Künstlers erkennen, und mit Freude anerkennen, dass Weisgerber all die verschiedenen Einflüsse von der Scholle bis zu Cézanne doch in höchst persönlicher, überaus kraftvoller Weise verarbeitet hat. Das bedeutete eben den Erfolg der Ausstellung, dass einem hier eine gesunde, ehrliche Kraft gegenübertrat, und man nicht nur künstlerischen Schwung, sondern auch menschliche Wärme verspürte. Freilich auch diese Ausstellung liess naturgemäss das Unvollkommene in dem so jäh abgeschnittenen Schaffen des zäh und schwer ringenden Künstlers deutlich genug hervortreten. Man fühlte vor allem, dass sich der Künstler ganz sicher noch zu einer viel grösseren Freiheit durchgerungen hätte und dass es ihm mit der Zeit wohl gelungen wäre, das ihn beherrschende Problem einer wahrhaft schönfarbigen Monumentmalerei glücklich zu lösen.

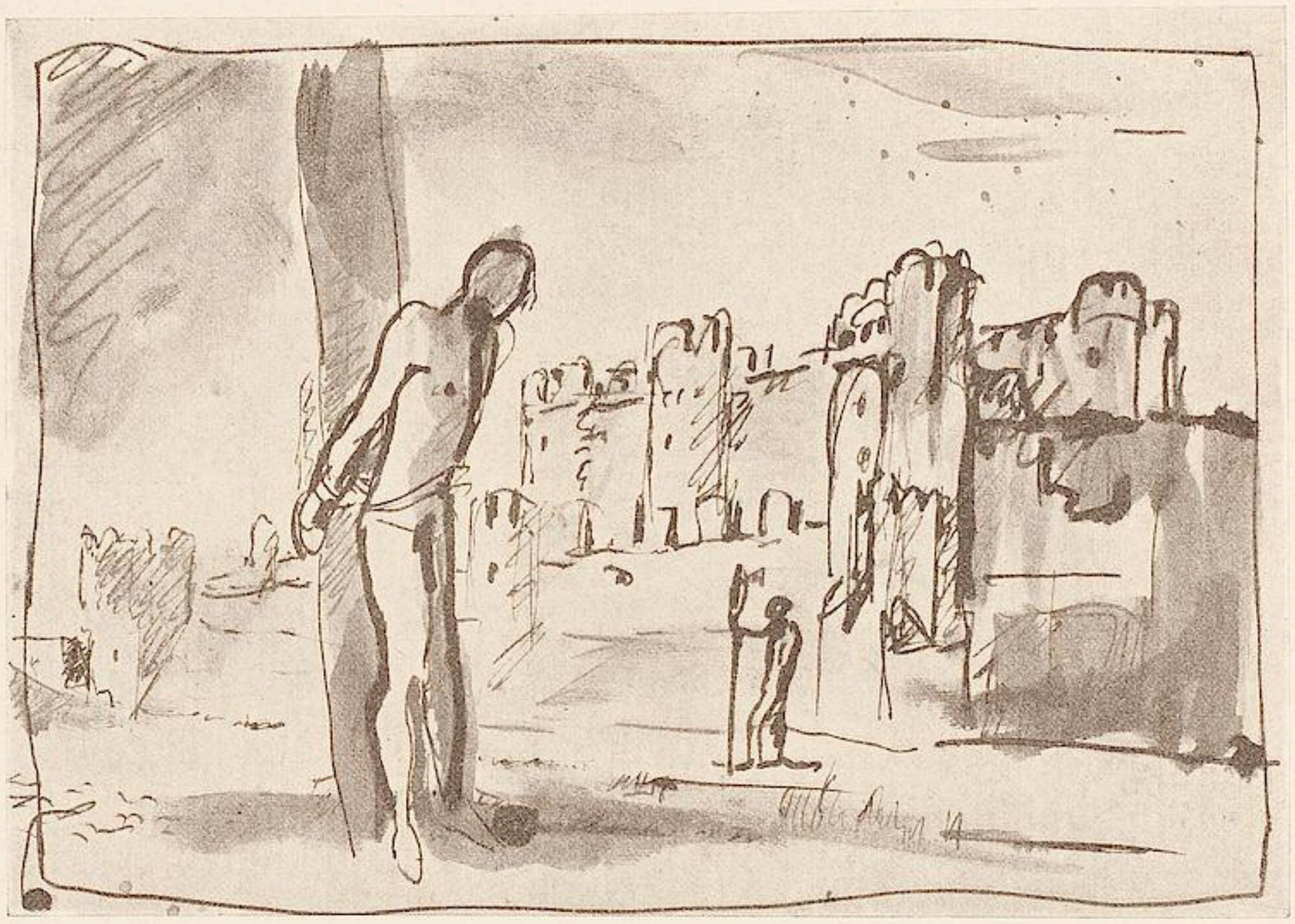
Es ist wohl keinem Münchener die Stuck-Schule so gut bekommen, wie Weisgerber. Der Sinn für grosse Komposition mit pathetischem Schwung war bei Weisgerber schon wach, als er, rein malerisch betrachtet, noch ganz im Münchener Impressionismus steckte. Weisgerber hat als ein Meister der Komposition in innerlich mühevollem Ringen mit der Zeit die äusserlich dekorative Note wie den illustrativen Einschlag immer mehr zu überwinden gewusst und durch seine kompositionelle Phantasie auch die zu fesseln gewusst, die seinen Kolorismus häufig als zu spielerisch und unausgeglichen empfanden. Die Folgen der Sebastians- und Jeremiasbilder zeigen besonders klar die wachsende Verinnerlichung des Künstlers, der hier nicht nur ein dankbares Sujet als Maler in eigenartiger Weise behandeln wollte, sondern den es wirklich dazu drängte, seinen religiösen und ebenso — wie bei dem „Vorstadt"bild — seinen sozialen Gefühlen malerischen Ausdruck zu verleihen. So ist der Expressionismus, auf den Weisgerber hinsteuerte, etwas Grundverschiedenes von jenem meist aus artistischem Spieltrieb geborenen. Wie sehr es Weisgerber darauf ankam, diese seine Ideen zu gestalten, wie wenig das

lediglich Koloristische in seinem Gesamtschaffen bedeutet, beweist nichts besser als die Thatsache, dass kein einziges „Stilleben“ von ihm bekannt ist. M.

KÖNIGSBERG

Der Krieg, der den fast vergessenen Osten dem Interesse des Reiches näherbrachte, führte auch eine grosse Anzahl feldgrauer Künstler aus dem Westen, dem Süden und der Mittte des Reiches unserem Kunstleben zu. Von ihnen sei der Crefelder Richard Zimmermann genannt, der kürzlich eine grössere Kollektion seiner Arbeiten in dem *Salon Riesemann und Lintaler* zeigte Seine rein dekorativen Entwürfe weisen vielleicht einen neuen Weg. Zimmermann geht von Naturformen (Blattformen, Pilzformen) aus, die er ins Dekorative steigert, und gelangt dabei, wie die beiden grossen Blätter „Märchen“ und „Drama“ zeigten, zu Ergebnissen, die sich mit denen des Futurismus berühren. Ein gutes Können bewahrt seine Arbeiten vor Formlosigkeit, und ein stark ausgeprägter Farbensinn schützt sie, bei aller Vorliebe des Künstlers für kräftige und leuchtende Farben, gegen den Vorwurf der Buntheit.

Konrad Elert



ALBERT WEISGERBER, DER HEILIGE SEBASTIAN. ZEICHNUNG
ZU DER WEISGERBER-GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN

AUKTIONSNACHRICHTEN

AMSTERDAM

Versteigerung der Sammlung Marie Rosenfeld, geb. Goldschmidt, bei Frederik Müller. 9. bis 12. Mai.

Weshalb die Veranstalter dieser Auktion einer deutschen Sammlung von Kunstgewerbe als Thatort Amsterdam wählten und nicht eine deutsche Stadt, ist nicht recht ersichtlich. Vielleicht fürchtete man, als die Auktion geplant wurde, Deutschland sei nicht recht kaufkräftig? Vielleicht war es auch die Rücksicht auf den internationalen Markt? Jedenfalls trat auch Deutschland als eifriger Käufer auf. — Dies war möglich, weil die deutsche Regierung in diesem Falle ausnahmsweise das Einfuhrverbot für Kunstwerke aufgehoben hatte. Das Resultat war mehr als glänzend, und zwar wurde es nicht nur durch exorbitante Einzelpreise erreicht, als vielmehr durch gesunde ordentliche Durchschnittsbewertungen. Wir geben hier die Hauptresultate, in holländischen Gulden, wobei zu bemerken ist, dass der Gulden jetzt ca. 2.20 Mark kostet.

Teppiche.

Nr. 8. Beauvais: 5200 Gulden. — Nr. 11. Aubusson: 8200 Gulden. – Nr. 15. Vlämisch, Anfang 1600: 13500 Gulden. — Nr. 17. Flämisch: 6000 Gulden. — Nr. 20. Brüssel, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts: 10000 Gulden. — Nr. 25. Brüssel, Art des Andry, ein Paar: 5400 Gulden. –

Broncen.

Nr. 45. Sansovinoschule, vier musicierende Putten: 5200 Gulden. – Nr. 47. Italienisch, Anfang 1600, schreitender Stier: 3000 Gulden. – Nr. 50. Cellini?, Tod der Kleopatra: 2200 Gulden. — Nr. 54. Art des Riccio, Satyr: 2900 Gulden. — Nr. 81. Italienisch, 1700, Allegorie der Freundschaft: 3150 Gulden. –

Elfenbein.

Nr. 177. Kassette aus der Werkstatt des Embriachi in Venedig, gegen 1400: 400 Gulden.

Silberarbeiten.

Nr. 260. Rechteckige Büchse, Barcelona, 1500: 500 Gulden. — Nr. 261. Runde Büchse, do.: 460 Gulden. — Nr. 276. Deutscher Trinkbecher 17.00.* – 400 Gulden. — Nr. 282. Nürnberger Pokal 17.00: 800 Gulden. —

Fayencen.

Nr. 319. Casteldurante-Teller, von 1520, mit Apoll und Daphne: 1450 Gulden. — Nr. 320. Casteldurante-Teller von 1540 mit S. Franciscus: 1000 Gulden. —

Porzellan aus Meissen.

Nr. 589, Hirt und Hirtin, Modell von C. C. Punkt um 1765: 3250 Gulden. — Nr. 630. Dame mit Krinoline, Modell von Eberwein um 1740: 3750 Gulden. — Nr. 644. Lautenspielerin, Modell von Kaendler: 1150 Gulden. — Nr. 656/57. Zwei Grenadiere, Kaendler: 710 Gulden. — Nr. 691. Taube auf einem Felsen, Kaendler: 4400 Gulden. — Nr. 695. Zwei Möpse, Kaendler: 1000 Gulden. —

Berliner Porzellan

(im allgemeinen billig). Nr. 760. Liebespaar, Wegely: 825 Gulden. —

Frankenthaler Porzellan.

Nr. 832. Schäfergruppe, Lück: 1340 Gulden. – Nr. 833. Überraschung, Lück: 2250 Gulden. — Nr. 835. Der Herbst, Lück: 1275 Gulden. – Nr. 836. Mandolinenspieler mit Sängerin, Lück: 1425 Gulden. — Nr. 840. Dame mit Muff, Lück und Bergdold: 3000 Gulden. –

Fulda.

Nr. 856. Schäfergruppe um 1775: 7500 Gulden. – Nr. 857. Herr und Dame, um 1770: 4000 Gulden. – Nr. 858. Dame mit Fächer, um 1770: 3000 Gulden. –

Höchst.

Nr. 865. Schäfergruppe, Melchior: 3675 Gulden. – Nr. 871. Sultanin, Melchior: 1250 Gulden. — Nr. 883. Schneider auf Ziegenbock: 3350 Gulden. –

Ludwigsburg.

Nr. 889. Fürstenpaar, um 1760: 4900 Gulden. – (Dieses Stück sowie viele andre der hervorragendsten Gegenstände wurden von dem Berliner Sammler Doktor v. Pannwitz erhoben, dessen Name ja auch auf Ausstellungen alter Gemälde wohlthuend auffällt.)

Plauen a. d. Havel.

Nr. 919. Schwarze Theekanne mit Gold, um 1720: 900 Gulden. –

Wien.

Nr. 946. Schäferscene, Gwandtner, um 1755: 2000 Gulden. — Nr. 947. Schlittschuhläufergruppe, Dreischarf um 1760: 2400 Gulden. – Nr. 951. Herr und Dame, weiss, Marke A, um 1760: 5000 Gulden. – Nr. 953. Schäfer und Schäferin, Marke H: 1500 Gulden. – Nr. 955. Dame mit Muff, um 1795: 3200 Gulden. – Nr. 957. Hofdame, weiss, Payer, um 1760: 3000 Gulden. – Weisses Wiener Porzellan war überhaupt ziemlich teuer.

Möbel.

Nr. 1031. Maurisches Schränkchen, 16.00.: 340 Gulden. – Nr. 1039. Schreibtisch, Boullearbeit im Geschmack Bérains, Louis XIV: 1550 Gulden. – Nr. 1047. Kommode aus Rosenholz. 17.00: 625 Gulden. – Nr. 1048. Kommode aus Rosenholz, 17.00: 3400 Gulden. – Nr. 1049. Grosse Kommode aus Rosenholz, 18.00: 900 Gulden. — Nr. 1050. Französische Kommode aus Rosenholz, 1800: 2800 Gulden. — Nr. 1069. Tisch-

* 17.00 bedeutet: siebenzehntes Jahrhundert; ebenso in der Folge.

vitrine aus vergoldetem Holz, in der Art Sheratons: 1050 Gulden. —

Verschiedenes.

Nr. 1113. Standuhr mit Kalvarienberg, 16.00, Nürnberg: 4000 Gulden. — Nr. 1127. Zwei sechsarmige Empirekandelaber: 4000 Gulden. — Nr. 1202. Goldenes Medaillon in Email: 3100 Gulden. — Nr. 1244. Fächer, Louis XV, in Perlmutterfassung, handgemalte Schäferscenen: 950 Gulden. —

Der Gesamterlös belief sich auf etwa dreieinviertel Millionen Mark.

E. Waldmann.

✲

FRANKFURT A. M.

Kupferstichauktion des Nachlasses Gutekunst (C. G.), bei Prestel am 5. Juni.

Auch auf dem Gebiete der alten Graphik steigen die Preise, natürlich besonders bei den Hauptmeistern, Dürer und Rembrandt; aber auch einige kleinere Grössen nehmen an der Aufwärtsbewegung teil.

Wir geben einige der wichtigsten Resultate. Zunächst Dürer, für den im Jahre 1910 auf der Auktion Lanna in Stuttgart schon hohe Preise bezahlt wurden. Nr. 86. Madonna von zwei Engeln gekrönt: 600 Mark. — Nr. 88. Satyrfamilie: 1100 Mark. — Nr. 89. Ein tadelloser Abdruck der Melancholie: 7700 Mark. — Nr. 90. Die kleine Fortuna: 620 Mark. — Nr. 94–96. Einzelblätter aus der grossen Passion, brachten durchschnittlich 120 Mark. — Nr. 97. 27 Blatt aus der kleinen Passion erzielten 400 Mark — (bei Lanna brachten 37 Drucke derselben Folge 410 Mark). — Nr. 99. Die Apokalypse, in erster Ausgabe, brachte 5800 Mark, also durchschnittlich 350 Mark, was bei Lanna nur ein Mal für einen Probedruck erlöst wurde, während die Ausgabendrucke dort durchschnittlich 120 Mark kosteten. — Beste Drucke aus dem Marienleben kosteten bis 620 Mark. — Nr. 111. Maria mit dem Kinde und vielen Engeln: 620 Mark (bei Lanna war ein prachtvoller früher Abdruck noch für 215 Mark zu haben). —

Radierte Landschaften von Augustin Hirschvogel kosteten 1350 und 1450 Mark. —

Rembrandt: Nr. 261. Die Flucht nach Egypten: 600 Mark. — Nr. 263. Christus predigend, gen. „la petite Tombe", prachtvoller Druck des ersten Zustandes: 7300 Mark. — Nr. 265–66. Der Rattengiftverkäufer, zweiter Zustand: 650 und 690 Mark. — Nr. 270. Die Muschel (selten) zweiter Zustand: 900 Mark. — Nr. 273. Ansicht von Ouwal, zweiter Zustand: 1100 Mark. — Nr. 275. Das Lustwäldchen, zweiter Zustand: 4500 Mark. — Nr. 276. Landschaft mit Turm, zweiter Zustand: 5100 Mark. — Nr. 277. Die Landschaft mit der saufenden Kuh: 1900 Mark. —

Die Lichtdruckpublikation der Rembrandtzeichnungen von Bode, Colvin, Heseltine und Michel herausgegeben, Reichsdruckerei, die in der Bibliothek Beckerath versteigert wurde, brachte 1750 Mark.

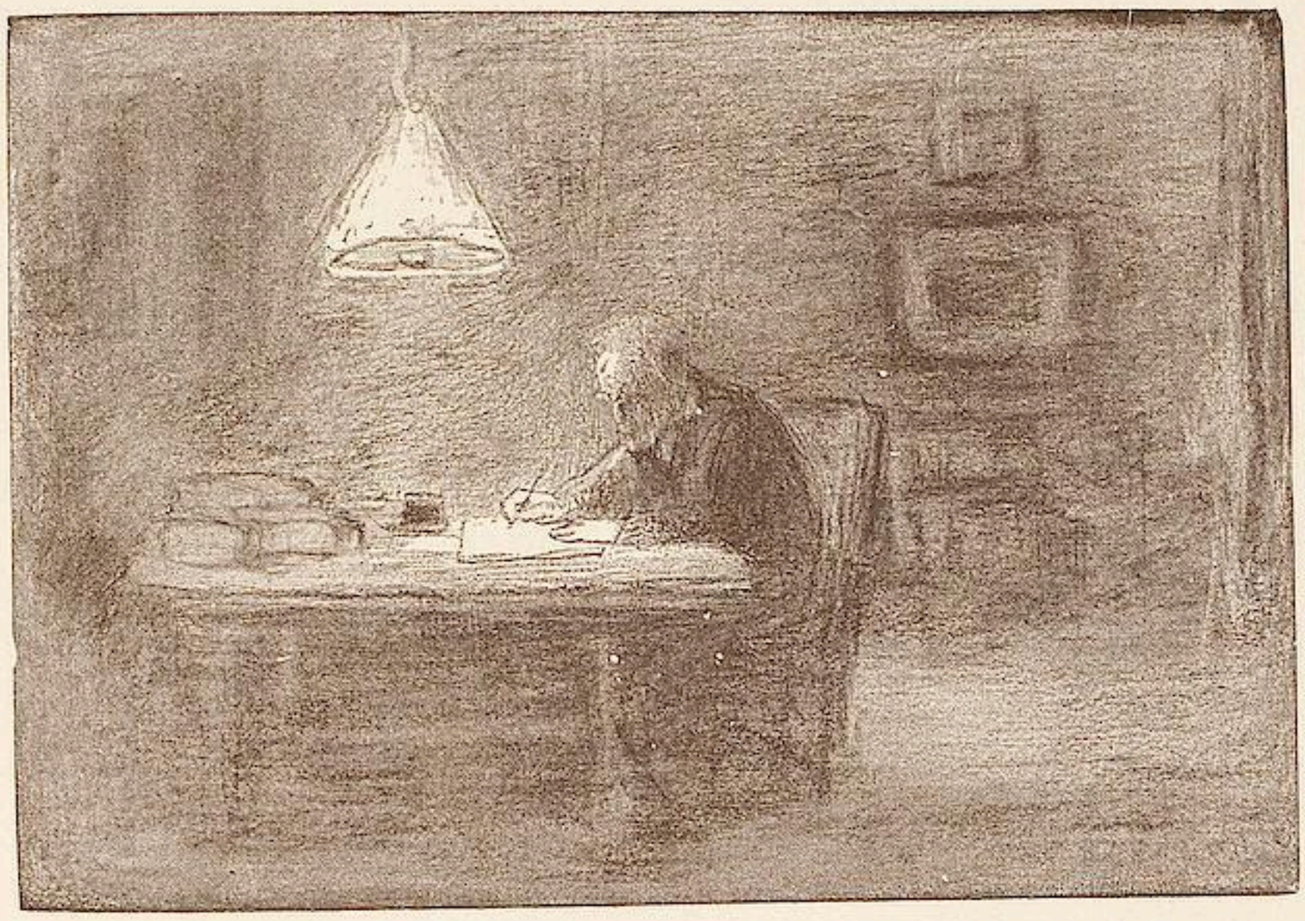
E. Waldmann.

✲

DRESDEN

Versteigerung der Gemäldesammlung Hugo Schmeil

Im kommenden Herbst soll die Bildersammlung des Dresdener Kommerzienrates Hugo Schmeil unter den Hammer kommen. Die Sammlung ist noch nicht sehr alt. Schmeil sammelte mit Vorliebe deutsche Meister der Münchener Schule, war aber gegen Franzosen, wie Courbet, von dem er unter anderm ein schönes unterlebensgrosses Kniebild einer sitzenden Frau besitzt, nicht ablehnend, ebensowenig wie gegen Liebermann. Ein Exemplar der „Conservenmacherinnen", und eine Landschaft von Noordwijkbinnen gehören vielleicht zu den wertvollsten Gemälden der Sammlung. Der „Dorfteich" ist weniger schön. Auch ein guter Segantini ist vorhanden. Das Hauptkontingent stellen aber Münchener Maler. Voran Leibl mit fünf Werken, darunter die Bildnisse von Reindl, Vater und Sohn, von Frau Rieder und der Studienkopf der Tumin; diese vier aus den neunziger Jahren. Der Maler Bodenstein stammt von 1876. Ferner die drei grossen Zeichnungen von Leibl, die Reindl besass. Dann kommen einige Trübners, aus früheren Perioden, und eine Anzahl von zum Teil sehr schönen Schuchs, darunter ein Figurenstück. Das berühmteste Bild von Karl Haider, „Der neue Stutzen", eine Komposition in der Art von Leibls „Dorfpolitikern" ist mehr imposant als gut und dürfte eine Enttäuschung bei der Auktion erleben. Sehr zahlreich sind die Spitzwegs. Aus neuerer Zeit sind Habermann, Albert von Keller, Zügel, Fritz von Uhde und Wilhelm von Diez gut vertreten, auch Hans Thoma macht gute Figur. Böcklins einstmals sehr berühmtes und gegenständlich berüchtigtes Bild von der „Susanne und den beiden Alten" fand in der Sammlung Schmeil schliesslich einen Ruhepunkt. Zu den Münchenern gehört auch Munkacsy, den Anschluss an die Moderne geben Hodler und Welti. Ausser den genannten Werken fielen Bilder von Stuck und einiges von den Künstlern der Münchener Scholle auf. Daran, dass diese Gemälde in deutschen Händen bleiben werden, ist wohl kaum zu zweifeln, eine typisch deutsch-alemannische Sammlung! Man kann auf das Resultat gespannt sein, besonders in Hinblick auf Leibl, Trübner (der bei Stern so schlecht abschnitt), Schuch, Thoma und Liebermann. Parole: „Thu Geld in Deinen Beutel." E. Waldmann.



CHRONIK

DIE SCHWARZE LISTE

nennt sich ein Buch, das Hans Reimann im Verlag von Kurt Wolff, Leipzig, hat erscheinen lassen und in dem mit Wort und Bild nachgewiesen wird, in welcher Weise fabrikmässig arbeitende Plakatzeichner vom Plagiat leben. Die Gegenüberstellungen sind lehrreich, die Erläuterungen amüsant. Etwas Überraschendes haben die Enthüllungen aber nicht. In dieser Weise wird schon seit vielen Jahrzehnten im Kunstgewerbe gearbeitet und es wird weiter so gearbeitet werden, solange die Nachfrage nicht abnimmt und der Staat sogar dieser üblen Nachfrage zuliebe Kunstgewerbeschulen unterhält. Die Bibliotheken und Vorbildersammlungen sind nicht ohne Ursache so eng mit den Unterrichtsanstalten in unsern Kunstgewerbemuseen verbunden. Jahrzehnte lang sind Schüler unterwiesen worden, das „Künstlerische" den alten Meisterwerken zu entnehmen; wer die brauchbarsten Vorbilder finden und sie auf den besonderen Zweck übertragen konnte, wer die Alten am frechsten bestahl und es am besten zu verbergen wusste, das war der gelobteste Schüler. Als talentvoll galt, wer aus den Ornamenten Watteaus oder Cuvilliers, Aldegrevers oder Dürers, Raffaels oder Peruzzis etwas Nettes zusammenpausen konnte, wer sich nicht scheute das ehrwürdig Alte, das schöne Echte für ganz banale moderne Zwecke zu travestieren. Es laufen noch heute Professoren der Imitation — so könnte man sagen — zu Dutzenden umher. Warum die so dressierten Kunstgewerbler in der neuen Generation vor den „Vorbildern" lebender Künstler halt machen sollen, ist nicht einzusehen. Aus juristischen Gründen? Das geht nur die bestohlenen Künstler an. Aus Gründen künstlerischer Sittlichkeit? Die armen Tierchen wollen ja nur irgendwie leben. Die Deutsch und Szafranski sind keine Ausnahmen, sie sind die Regel. Woher soll's denn auch kommen, wenn der Arbeiter auf seinem Nachttöpfchen noch etwas Künstlerisches verlangt! Angebot und Nachfrage stehen auch hier in einem festen Verhältnis. Daran werden „schwarze Listen" nichts ändern.

✲

EIN URTEIL ÜBER DEUTSCHE KUNST

Wilhelm Bode veröffentlicht im „Wieland" Äusserungen holländischer Kunstfreunde über deutsche Kunst, von denen wir im folgenden einiges mitteilen:

„Sie beklagen sich, dass eine deutsche Zeitschrift bei uns, die „Deutsche Wochenschrift für die Niederlande und Belgien", die ich Ihnen vor längerer Zeit zusandte, so unerfreulich über die herrschende Richtung

und Gesinnung in der deutschen Kunst urteile. Sie tadelt die deutsche Anbetung des Kolossalen, die Lust an dem Kolossalen und Kostspieligen in den Kunstschöpfungen unter Aufopferung des guten Geschmacks". Dass die den Deutschen gleichzeitig vorgeworfene „Geringschätzung alles Fremden" auch in der Kunst ungerechtfertigt ist, will ich Ihnen freilich gern zugeben; gerade das Gegenteil ist oder war doch bis zum Kriege der Fall; die übertriebene Hochachtung und Nachahmung des Fremden. Aber daneben scheint auch mir eine recht bedenkliche Überschätzung der eigenen Kunst und eine Vorliebe für das Kolossale statt des rein Künstlerischen für Deutschland charakteristisch zu sein ....

Vor einiger Zeit las ich in einer Ihrer Berliner Zeitungen, dass der erste Hindenburg-Turm errichtet werden solle, und inzwischen haben Sie den furchtbaren Hindenburg-Koloss zum Benageln bekommen. Da haben Sie ein entsprechendes Beispiel für die falsche Monumentalsucht und Verschwendung in Deutschland. Hunderte solcher „Türme", bisher „Bismarck-Türme", bedecken ganz Deutschland; sie haben Millionen gekostet, sind zwecklos und obendrein wahre Monstra von Bauwerken. Sie erscheinen wie Ruinenreste, wie der Kern eines alten Turmes, plump und roh, ohne jeden Formensinn, von gesuchter Primitivität. Am stärksten spricht sich diese Mischung von falscher Kolossalität und gesuchter Mystik in dem Leipziger Völkerschlacht-Monument aus, für das Millionen geopfert wurden. Das Ganze wirkt wieder wie eine kolossale Ruine, wie ein Turm zu Babel oder wie der Unterbau einer Statue oder Gruppe, für die der Koloss von Rhodos noch viel zu klein sein würde. Die unheimliche kalte Stimmung, die gekünstelte Grossartigkeit spricht sich auch im Innern dieses anspruchsvollen Baues mit seinen steifen Kolossalfiguren aus, das wir Ausländer gelegentlich der „Bugra" bewundern mussten. Deutschland hat für einfache Bedürfnisbauten an Bahnhöfen, Postgebäuden, Schulen usw. ungezählte Millionen ausgegeben und hat damit doch meist nur Kolossalbauten hingestellt, die oft alles andere, nur nicht schön sind. Also wieder ein Beweis für das, was die „Deutsche Wochenschrift" behauptet hat.

Diese „Grossmannssucht", wie sie Ihrem Volke heute von Ihren Feinden in einer, ich gebe es gern zu, übertriebenen und rohen Weise vorgeworfen wird, spricht sich doch in recht vielen neueren Bauten und Denkmälern Deutschlands aus, mögen sie von den Künstlern der „kaiserlichen Kunst" oder von den Anhängern der „Sezession" herrühren. Der Unterschied zwischen beiden ist gar nicht so gross, wie Sie in Deutschland meinen. Den kaiserlichen Architekten wirft man vor, dass sie zu stark von älteren Vorbildern entlehnen, aber den „Modernen" sieht man auch an, dass sie von älteren Monumenten abhängig sind, und beiden ist die aufdringliche Vorliebe für Kolossalität und kostspieliges Material gemein ....

Der gleiche Mangel an Mass- und Formgefühl zeigt sich auch in dem Luxus, den Eure Kunstmuseen seit einiger Zeit treiben. Bis vor etwa einem Jahrzehnt hörte man immer nur von grossen Erwerbungen für die Berliner Museen; seither sind diese fast in den Hintergrund getreten gegen alle möglichen alten und neuen Museen: Köln, Düsseldorf, Frankfurt, München, Hannover, Bremen, Hamburg und andere mehr. Dazu habt Ihr noch Hunderte von kleineren und ganz kleinen Museen, die wie Pilze aus der Erde wachsen. Und diese Museen haben sich — fast ohne Konkurrenz vom Ausland, das anderen Geschmack hat — die Preise für die Kunstwerke, namentlich neuerer deutscher Gemälde, gegenseitig ganz unsinnig in die Höhe getrieben. Wenn sie in einem oder wenigen Jahren je eine Million mehr für Bilder ausgeben, wenn man 100000 Mark oder 150000 Mark für einen Leibl, Feuerbach oder Boecklin für „billig" erklärt, wenn für eine Anzahl von zumeist Fragmenten und Entwürfen Leibls die Kleinigkeit von über eine Million Mark gezahlt wird, oder wenn auf einmal für dieselbe Sammlung gleich Dutzende von Bildern desselben Künstlers gekauft werden, so stimme ich der „Deutschen Wochenschrift" bei, wenn sie von deutscher Verschwendungssucht spricht. Auch die Schwärmerei für die gespreizte „Monumentalität" eines Hodler, die mich immer an die Vorstellungen der „Meininger Schauspieler" erinnert hat, den man aber in Deutschland die Festhallen der Rathäuser und der Universitäten ausmalen liess, verrät dieselbe krankhafte Sucht nach dem Grossen, Reckenhaften und Rüden. Wenn dann jetzt dieselben Schwärmer für diese aufgeblähte Grosskunst den Hodler, der sich als Französling entpuppt hat, ebensosehr schmähen, wie sie ihn vorher anschwärmten und seine Bilder aus den Sammlungen entfernen, so beweist das eine bedenkliche Verwechslung von Person und Sache, von Künstler und Kunst. Ich weiss, dass nicht alle in Deutschland so denken, aber es ist eine sehr starke Strömung, welche sich besonders laut geltend macht und welche die Presse beherrscht."

Diese Ausführungen treffen in mehr als einem Punkte den Nagel auf den Kopf. Wilhelm Bode fügt dem Brief ein eigenes Urteil nicht hinzu. Wir sind nicht so vorsichtig zurückhaltend. Seit vielen Jahren ist in diesen Blättern gegen das gekämpft worden, was der Verfasser Grossmannssucht in der Kunst nennt. Dass wir nicht in allen einzelnen Punkten mit dem Tadler in Holland übereinstimmen, ist selbstverständlich. Er urteilt, ohne es zu wissen, auch ein wenig als Bürger eines saturierten Kleinstaats. Wesentlich ist, dass auch von draussen einmal gesagt wird, wie peinlich dieses laute Architekturpathos, dieser lärmende Kulturehrgeiz wirkt. Denn wir gehen Zeiten entgegen, wo die „künstlerische Grossmannssucht" sich wieder furchtbar offenbaren wird, wenn uns nicht vorher die Einsicht dämmert, dass sie in Wahrheit etwas „Barbarisches" hat.

NEUE BÜCHER

DIE ENTDECKUNG DES POUSSIN

Die französische Kunst, einer der geläufigsten Begriffe unserer Kunstgespräche, ist bei uns schlecht gekannt, weil man mit ihren beiden grössten Meistern wenig vertraut ist. Das sind nicht Manet und Cézanne, sondern Poussin und Delacroix.

Man kennt Teile, und die Irrtümer entstanden, weil man die Teile für das Ganze nahm. Man wusste etwas vom Dix-huitième und sah infolgedessen die Franzosen für angenehme Schäker an; etwas von David, und deshalb wurden sie Akademiker; etwas von Courbet und seinen Nachfolgern, und deshalb nahm man sie für Naturalisten. Diese bekannten Richtungen haben kurz oder lang die deutsche Kunst wohlthätig oder schädlich bestimmt, und jeder übertrug seine Ansicht über die Resultate dieser Befruchtung auf die Urheber.

Weder Poussin noch Delacroix haben vermocht, uns zu befruchten. Sie stehen deshalb ausserhalb des Kampfes der Meinungen. Diese platonische Betrachtung ist ihrem Ruf bei uns nicht vorteilhaft gewesen. In zwei der grössten deutschen Galerien hingen bis vor kurzen kostbare Werke Poussins an so gut wie unsichtbaren Stellen. Die Werke Delacroix' hängen bei uns überhaupt nicht.

Die Aktualität ist eine seltsame Sache. Was würde man von einer grossen Galerie sagen, wenn sie als Repräsentanten Italiens Tiepolo und Guardi enthielte? Es hat vor Poussin grosse französische Meister und noch grössere Schulen gegeben, in denen auch Meister anderer Nationen gelernt haben. Er aber hat ähnlich wie Rembrandt in seinem Holland, wie Rubens in seinem Flandern, der Kunst seines Landes das Herz entdeckt.

Ein kühles Herz, meinen die, die ihm fremd bleiben und den eigenen kurzatmigen Enthusiasmus als Massstab nehmen. Ein Formenmensch, sagt das Temperament, das sich nur am Drama entzündet. Ein Borger, ein Unpersönlicher, sagen die Individualisten. Das trifft alles zu, und eben deshalb ist dieser Mensch so ungeheuer. Deshalb ist er durch die Jahrhunderte hindurch intakt geblieben. Man entdeckt ihn bei uns soeben ungefähr wie Greco, den die entgegengesetzten Eigenschaften im Verborgenen hielten. Übrigens konnte unsere Zeit eher zu Greco als zu Poussin kommen. Das Frankreich der Impressionisten hat auch Poussin entdeckt. Bis dahin war von ihm im neunzehnten Jahrhunderte nur das erfrorene Glied bekannt, das David genannt wird. Er gehörte zu den Meistern, die man achtet, aber nicht befragt. Selbst Delacroix, sein einziger legitimer Enkel, die lichteste Erkenntnis der Philosophie, die sich mit Kunst beschäftigt, hatte Mühe, zu einem gültigen Urteil zu gelangen. Auch ihn täuschte jahrelang die vermeintliche Kälte, und er war nie kühler, als wenn er über Poussin schrieb.

Es ist eine ganze Serie von Werken über den Meister in Arbeit. Den Anfang hat, wie recht und billig, ein Franzose, Emil Magne, gemacht mit seinem monumentalen

Buch: Nicolas Poussin, „Premier peintre du Roi“, das soeben* bei dem belgischen Verleger G. van Oest & Co. in Brüssel und in Paris erschienen ist; ein würdiger, umfangreicher Inhalt in grossem Format und würdiger Ausstattung. Der Untertitel „Premier peintre du Roi“ bezeichnet die Kategorie. Magne ist weniger Künstler oder Kunstgelehrter als Historiker. Er hat sich wiederholt mit dem Jahrhundert des Roi Soleil beschäftigt. Sein Buch bringt die Lebensgeschichte des Meisters. Der Poussin-Freund findet nicht allzu viel Neues, gar nichts Neues, das entscheidend wäre, aber offenbar alles, was einer sehr eingehenden und gewissenhaften Forschung überhaupt erschlossen werden konnte. Manche Legende ist gefallen, manches Verhältnis zu Zeitgenossen, z. B. das zu Chantelou, der einen guten Teil seines mäcenatischen Nimbus verliert, manches Detail der Familiengeschichte geklärt worden. Natürlich wurden alle bekannten Quellen benutzt, zumal die Korrespondenz, die seit 1911 dank der ausgezeichneten Ausgabe von Jouanny in den „Archives de l'Art français“ unverstümmelt vorliegt. Aber auch manche weniger bequeme Quelle wurde dem Forscher zugänglich. Magne hat die französische und italienische Literatur des siebzehnten Jahrhunderts durchgearbeitet, um das kulturhistorische Bild zu sichern. Die Archive der Ministerien gaben ihm manches Detail über die Schritte, die Louis XIII. und Richelieu unternahmen, um Poussin zu der Übersiedelung nach Paris zu bewegen, die der Meister bald bitter bereute. Das Resultat der sehr fleissigen Forschung beschränkt sich zumal, abgesehen von der Widerlegung biographischer Irrtümer der vorhergehenden Autoren, auf die Nebenpersonen und Nebenthatsachen der Handlung. Eine Synthese der Kunst und eine Kritik des Künstlers lagen nicht in der Absicht des Verfassers. Dem gut gedruckten Texte sind 145 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen in nicht immer einwandfreier Reproduktion (Heliogravure und Lichtdruck) beigegeben, und man freut sich, einige Bilder zu finden, deren Photographien bisher nicht mühelos zugänglich waren. Der Katalog am Schluss des Bandes ordnet die Werke nach Motiven, nennt die Stiche und in vielen Fällen die früheren Besitzer und bringt Jahreszahlen da, wo sie dokumentarisch fest stehen. Unbekannte Werke scheinen nicht dazu gekommen, und die Unterscheidung zwischen den ganz sicheren Originalen und den zugeschriebenen Bildern ist nicht gemacht oder wenigstens nicht durchgeführt. Man entbehrt diese Stellungnahme schmerzlich bei einem Hauptbilde wie der „Inspiration du poète“ (das der Louvre vor einigen Jahren so glücklich war, seinem Poussin-Saal als würdiges Zentrum zuzufügen) wenn die schwache Kopie nach dem Bilde, in der Sammlung Errard, schlechtweg als „Même Composition avec légères variantes“ bezeichnet wird. Dem Kunstforscher lässt Magne viel zu thun übrig. Es bleibt die Reinigung und Ergänzung des Katalogs und das kritische Raisonnement des Katalogs. Es bleibt eine der grössten Aufgaben, die dem Fachmann unserer Zeit geboten werden: Die Bestimmung der Entwicklung Poussins. Vor allem der Entwicklung, die er bei Lebzeiten nahm, die vorsichtige Entwirrung der vielen scheinbaren Widersprüche in seinen verschiedenen Perioden; eine Aufgabe, die grosse Energie und ein nicht gewöhnliches schöpferisches Vermögen erfordert; und auch der Entwicklung Poussins über Poussin hinaus, der Fortsetzung seines Werkes in den Werken anderer, über Le Brun zu Delacroix und Corot und bis zu der Generation Bonnards. Was Magne darüber in parenthesenhafter Form andeutet, kommt der Vollständigkeit seiner Darstellung nicht zugute. Schliesslich wäre der Nachweis zu erbringen, warum man die französische Kunst ohne Poussin nicht kennen kann und warum die Vertrautheit mit seinem Wesen nicht allein zu der Kunsthistorie, sondern zu der allgemeinen Gesittung gehört, um unsere Begriffe von menschlicher Würde, von Ernst und Spiel in unserem Verhalten zur Welt zu ergänzen; warum es gerade heute vorteilhaft und natürlich ist, ihn zu entdecken, ebenso notwendig, wie es die Entdeckung Grecos für unsere Zeit war, deren Künstlern der grosse Klassiker ebenso nützlich, ebenso schädlich werden kann. Mögen die Freunde des Meisters, die sich hier und dort um seine Kunst bemühen, der grossen Aufgaben würdig sein. Magne kommt ihnen mit einer sehr dankenswerten Vorarbeit zu Hilfe.

* Diese Notiz ist vor dem Kriege geschrieben worden.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Nicolas Poussin, sein Werk und sein Leben, von Otto Grautoff. 2 Bände. München bei Georg Müller. 1914.

VIERZEHNTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

ACAD. LESEH.
5-SEP.19'6

Jahrgang XIV

Heft XII

BERLIN

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

JAHRGANG XIV, HEFT XII

SEPTEMBER 1916

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XII

AUFSÄTZE

Seite

Georg Gronau: Künstler und Kunsthistoriker 573
Eduard Heyck: Konstantinopel 578
August L. Mayer: Die Neuerwerbungen der Münchener Neuen Pinakothek 587
Bruno Schröder: Griechische Aktstudien im Berliner Museum 602
Kunstausstellungen: Berlin, München . . 615
Paul Mahlberg: Untermalungen von Oswald Achenbach 618
Chronik 620
Neue Bücher 621

ABBILDUNGEN

Seite

Hans Thoma: Bildnis des Malers Fröhlicher . 572
Neun Ansichten aus Konstantinopel . 578—586
Max Liebermann: Landschaft 587
—: Kleine Metzgerei 588
—: Bildnis des Obersten von K. 589
Hans Thoma: Mainlandschaft 590
Wilhelm Trübner: Bildnis des Bildhauers Thiele 591
Ferdinand von Rayski: Offizier zu Pferde . 592
—: Herr von Fabrice 593
Ferdinand Waldmüller: Kalkbrennerei . . 594
Caspar David Friedrich: Landschaft aus dem Riesengebirge 595
August Seidel: Landschaft bei Grosshesselohe 596
Georg Berger: Wildstilleben 597
Max Slevogt: Syrakus 598
Albert Weisgerber: Absalom 599
Albert von Keller: Innenraum 600
—: Bildnis einer Frau 601
Zehn Abbild. griechischer Aktstatuen 602—613
Konstantinopel, Serail Bab-Ihumajen . . . 615
Oswald Achenbach: Piazza del Popolo . . 617
—: Quirinal 618
—: Strassenszenen 619

ASIATISCHE KUNST

ANTIQUITÄTEN
WERKE ERSTEN RANGES
CHINA, PERSIEN, INDIEN
ALTINDISCHE PLASTIK

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KARLSTR. 10 (NÄHE LENBACHPLATZ)

Kunstausstellung Der Sturm
Leitung: Herwarth Walden
BERLIN W/POTSDAMER STRASSE 134a
Expressionisten
Kubisten / Futuristen
Monatlich wechselnd
Geöffnet täglich 10—6 / Sonntags 11—2

Kunstschule Der Sturm
BERLIN W/POTSDAMER STRASSE 134a
Unterricht und Ausbildung in der expressionistischen Kunst
Abteilung: MALEREI
Weitere Abteilungen: Bühne / Schauspielkunst / Vortragskunst / Dichtung / Musik
Eintritt am Ersten jedes Monats / Prospekt kostenlos

Monatsschrift Der Sturm
Herausgeber: Herwarth Walden
Jedes Heft enthält Graphik, vom Stock gedruckt
Siebenter Jahrgang.
Probehefte kostenlos durch den Verlag Der Sturm, Berlin W 9 von dem auch das Verzeichnis des Verlags Der Sturm versandt wird.

HER

. 2 Bände.

I. AUGUST NEUMANN
ERLIN. GEDRUCKT

HANS THOMA, BILDNIS DES MALERS FRÖHLICHER, 1875

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Kunst und Künstler

KÜNSTLER UND KUNSTHISTORIKER

VON

GEORG GRONAU

Vor einigen Monaten hat in der Wiener Tagespresse und teilweis auch in Fachorganen eine heftige Polemik sich abgespielt, die, von einem Einzelfall ausgehend, endlich die prinzipielle Frage, ob der Künstler oder der Kunsthistoriker zur Leitung der Kunstsammlungen geeigneter sei, behandelte. Der Einzelfall ist, so interessant er an sich sein mag, von vorübergehender Bedeutung; die prinzipielle Frage aber, in früheren Jahren oft erörtert, geht weite Kreise an und rechtfertigt wohl die nochmalige Besprechung des „Wiener Akademie-Galerie Streites".

Ich berichte kurz über den Vorgang. Die italienische Abteilung der Wiener Akademie-Sammlung wird im Herbst 1915 nach erfolgter Umhängung wieder eröffnet. Bode besichtigt sie wenige Tage später, sieht zu seinem Erstaunen ein ihm völlig unbekanntes Spätwerk Tizians, das „Tarquinius und Lucretia" darstellt, erkundigt sich bei dem Diener nach der Herkunft des Bildes und erfährt, dass es schon vor einigen Jahren billig erworben, aber nicht aufgestellt worden sei. Er berichtet über seinen „Fund" — mit vollem Recht darf man hier dieses Wort gebrauchen, denn kein Mensch ausserhalb der Wiener Akademie hatte etwas von diesem Werk des Tizian zu erfahren bekommen. Dass Bodes kurzes Referat — Kunstchronik vom 8. Oktober 1915 — einen kleinen Hieb auf die verantwortliche Stelle enthielt, wird man gewiss verstehen.

Darauf erwidert ein mit Monogramm zeichnender Künstler in der „Neuen Freien Presse" vom 17. Oktober (teilweiser Abdruck in „Kunstchronik" vom 22. Oktober). Der Ton wird hier schon lebhafter, aber hauptsächlich kommt der Meister des Bildes schlecht weg, der sich schülerhafte Unzulänglichkeit, groteske Mangelhaftigkeit in der Formengebung der Hauptpartien vorwerfen lassen muss, gerade als handle es sich hier nicht um einen seit 350 Jahren verstorbenen Grossmeister, sondern um einen werten Kollegen, der nur zufällig im andern Lager mit ausstellt. Wir werden aber die Kritik des Anonymus nicht allzu tragisch nehmen, wenn wir im selben Artikel einmal zu hören bekommen, dass es sich um ein „bloss untermaltes, gänzlich unfertiges Werk handelt, das in einigen kleinen nebensächlichen Partien die Hand des Meisters erkennen lässt", hinterher aber die von der Autorität gestützte Meinung angenommen wird, „dass es sich hier um eine in alten Teilen echte Originalarbeit Tizians handle"!

Geraume Zeit danach nimmt der Leiter der Wiener Kaiserlichen Galerie, Gustav Glück, in der „Neuen Freien Presse" das Wort, um, von der Polemik

ausgehend, einmal die Geschichte des Bildes zu erzählen, das 1907 auf einer Wiener Auktion um 682 Kronen ersteigert worden war, die erste eingehende Analyse zu geben — beiläufig erklärt dieser vortreffliche Kenner das Bild „für eine vorzügliche Arbeit aus den allerletzten Jahren“ des Meisters — und den Einzelfall nach seiner prinzipiellen Seite zu behandeln. Die museumstechnisch missglückte Neuaufstellung der Sammlung veranlasst ihn, darauf hinzuweisen, dass heutzutage nur noch der für den Beruf wirklich ausgebildete Fachmann als Leiter einer Sammlung in Betracht kommen kann. Er schliesst damit, dass es im Interesse der Sache läge, wenn die Gemäldegalerie der Wiener Akademie einem kunstgeschichtlich vorgebildeten Manne unterstellt werde.

Die geübte Kritik, namentlich aber der angeführte Schlusssatz in Glücks Feuilleton rufen nunmehr die gesamte Wiener Künstlerschaft auf den Plan. Mit seltener Einmütigkeit finden sich die verschiednen Gruppen — Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Sezession und Hagenbund — am 17. Dezember im Künstlerhaus zusammen; in ihrem Namen spricht der Oberbaurat Professor Leopold Bauer, nachdem der Vorsitzende, Professor Darnaut, zuvor über den „Fall“ berichtet hatte (s. die Werkstatt der Kunst, 3. Januar 1916). Der Sprecher der Wiener Künstlerschaft verfährt geschickt, indem er rasch zum Angriff übergeht: die Künstler sollten ausgerüstet mit ihrer Sach- und Fachkenntnis (?von alten Bildern?) diejenigen Galeriedirektoren zur Rechenschaft ziehen, welche den ihnen anvertrauten Kunstschätzen durch unsachgemässe Behandlung Schaden zugefügt haben. Vom Allgemeinen zum Speziellen: es wird ein Brief aus dem Jahre 1913 veröffentlicht, der namens der Sezession an Direktor Glück gerichtet wurde, um auf die Missstimmung der Künstlerschaft „gegen die Art der Restaurierung“ in der Kaiserlichen Sammlung hinzuweisen. Hier hätte nach Ansicht der Künstler ein Mann von Bodes Rang seine Stimme erheben sollen. Und dann wird Glück (und allen andern Museumsleitern) ein Vorwurf daraus gemacht, dass er, beziehentlich sie 1907 sich den Tizian hätten entgehen lassen, also damals die Bedeutung nicht erkannt hätten. Ein nicht vereinzelter Fall: „gerade die Künstler wissen, wie wenig wirklich künstlerisches Urteil manchen der Herren Kunstbeamten zugetraut werden darf, wenn es sich um ein neues Werk handelt, für welches kein ‚Vorakt‘ existiert.“ Nun eine Anerkennung des von Kunsthistorikern auf dem Gebiete der Kunstgeschichte Geleisteten; wo aber künstlerisches Sehen und fachtechnisches Wissen unentbehrlich sind, wird der Künstler trotz seines Mangels an Kunstgelehrsamkeit meistens richtigere Urteile abgeben können. Bei Eingriffen in Kunstwerke sind Künstler zur Entscheidung aller auftretenden Fragen berufen. Weiter eine heftige Beschwerde über den „verletzenden und hochfahrenden Ton, den mancher Kunstbeamte in letzter Zeit hervorragenden Künstlern gegenüber anzuschlagen beliebe.“ „Es sind unsere und unserer Vorgänger Werke, die sie mit der gebührenden Ehrfurcht zu behüten haben. Unsere (!) Werke allein geben ihnen Stolz zu ihren geistreichen Essays und kunstkritischen Betrachtungen.“ Und zum Schluss als Trumpf ein Wort, das einst gegen die Kant-Ausleger angewendet worden ist: „Wenn Könige bauen, haben die Kärrner zu thun.“

Man müsste den Artikel von Glück im Wortlaut hersetzen, mit seiner völlig sachlichen Deduktion und seiner absolut konzilianten Form, um ganz verständlich zu machen, wie unerhört der hier angeschlagene Ton ist. Scheut doch der Herr Vertreter der Wiener Künstlerschaft selbst vor der Verleumdung nicht zurück, wo er — indem er es beklagt, dass Bode seine Stimme nicht gegen die Restaurierungen erhoben hat — wörtlich sagt: „Angriffe gegen Kollegen sind undankbar (als ob der Berliner Generaldirektor vor solchen je sich gescheut hätte, wenn er sie für angebracht hielt!); denn man benötigt die kollegiale Unterstützung zu oft; zum Beispiel wenn es gilt Stimmung für die Werke des einen oder anderen Meisters zu machen, oder um die Marktpreise der Bilder in erwünschter Weise zu beeinflussen. Von der Kunstgelehrsamkeit zum Händlertum führen in unsrer Zeit viele Wege!“ Mit solcher versteckten Verleumdung, die um so perfider ist, als sie in allgemeinster Form auftritt, ist man an Männer vom Range Bodes und Glücks seitens der Wiener Künstlerschaft vorgegangen.

Auf die wenigen Thatsachen hat ein jüngerer Wiener Fachgenosse, Hans Tietze, geantwortet („Kunstchronik“ vom 7. Januar): dass einmal in Wien über Restaurierungsfragen eine Kommission entscheidet, in der ständig Künstler — gegenwärtig Angeli — vertreten sind, dass in der Kommission stets die Kunsthistoriker Mühe hatten, die Bilder vor den weitgehenden Restaurierungsforderungen der Maler zu schützen; dass ferner von den inkriminierten Bildern, das eine, ein Palma, von den gröbsten Übermalungen befreit, sich als ein vor

Jahrzehnten, wo die Galerie ausschliesslich von Malern verwaltet wurde, total verputztes Stück erwies, das zweite, das dem Barbari zugeschriebene Jünglingsporträt, seit Menschengedenken nicht berührt worden sei; endlich dass zu der Zeit, als der Tizian in Wien versteigert wurde, der angegriffene Glück gar nicht Galeriedirektor war, dieser Posten damals vielmehr von einem — Maler bekleidet wurde. —

So weit die Vorgänge. Liest man die heftigen Anklagen der Wiener Künstler, so fühlt man sich, erstaunt über das Mass aufgewandter Lungenkraft, veranlasst zu fragen: wozu der Lärm? Alle Beschuldigungen, die wohl gern einmal von Künstlern erhoben werden, wenn die Mitternachtsstunde vorüber und die Köpfe erhitzt sind, die aber im Grund niemand recht ernst nimmt, weder sie noch wir, werden hier laut, nur durchsetzt mit Verleumdungen und verbrämt mit einem Mass von Selbstbewusstsein, das über das gewohnheitsmäss Zugestandne weit hinausgeht. Und warum das alles? Weil Glück, indem er die nicht erfreulichen Verhältnisse an der Wiener Akademie-Galerie hervorhebt, für die die Tizian-Affäre nur einen bezeichnenden Fall abgiebt, die Forderung erhoben hatte, es möchte in der Zukunft die Stelle nicht mehr einem Künstler, sondern einem fachmännisch geschulten Direktor, das heisst einem Kunsthistoriker übertragen werden. Als ob das Heil der Kunst davon abhinge, so gebärden sich die Herren — und beweisen doch nur, dass sie nicht zu beurteilen vermögen, was für Anforderungen die Leitung einer Galerie heutzutage stellt.

Gewiss, einst vor hundert und mehr Jahren, als es keine öffentlichen, für das Bildungsbedürfnis des ganzen Volkes dienende Galerien gab, sondern nur fürstliche Privatkabinette, da war es anders. Der fürstliche Amateur brauchte nicht einen Direktor, sondern einen Konservator, der sich aufs Restaurieren und Rentoilieren verstand, und gelegentlich auch als Berater bei Ankäufen, bei denen ganz andre Dinge mitsprachen, als in der Gegenwart, gehört wurde; daher haben in damaliger Zeit überall Maler die Obhut über die Bilderschätze gehabt.

Seither aber haben sich die Verhältnisse verschoben. Die Galerien sind zumeist in den Staatsbesitz übergegangen, haben einen wissenschaftlichen Charakter angenommen; sie wollen auch wissenschaftlicher Belehrung dienen und haben daher meist ein Programm zu erfüllen, das an den jetzigen Leiter völlig andere Anforderungen stellt, als sie ehemals der fürstliche Konservator zu erfüllen hatte. Das Technische, auf das ich noch zurückkomme, ist selbstverständlich dem Künstler geblieben, der ebenfalls überall Spezialist ist: der geschulte, erfahrene Restaurator, der nichts ist als Restaurator, hat die Ausführung aller notwendig werdenden Arbeiten zu leisten. Alles andre verlangt einen kunsthistorisch ausgebildeten, im Museumsbetrieb erfahrenen Menschen: Aufstellung, Katalogisierung und nicht zuletzt Vermehrung einer Galerie durch Ankäufe.

Über die eine dieser drei Aufgaben wird ja wohl kein Streit sich erheben, nämlich dass die wissenschaftliche Katalogisierungsarbeit auch wissenschaftliche Vorbildung verlangt, für die ein Studium erforderlich ist. Verbleibt uns diese wohl unwidersprochen, so werden die Künstler dagegen zweifellos der Ansicht sein, dass sie besser als der Kunsthistoriker sich auf die Anordnung der Kunstwerke verstehen, und dass bei Ankäufen ihre Stimme der des Kunsthistorikers zum mindesten ebenbürtig sei: nach den Wiener Herren (und ich weiss, anderwärts denkt man ebenso) ist der Kunsthistoriker ja ein wissenschaftlich gebildeter Mensch ohne Qualitätsgefühl.

Über die eine Frage lässt sich durchaus ernsthaft streiten, die des Hängens der Bilder. Ich glaube, dass noch jeder Museumsmann, besonders Galerieleiter, hier gern die Stimme von Künstlern hören wird, namentlich bei so delikaten Fragen, wie die Tönung der Wände; denn hier handelt es sich wirklich um eine rein künstlerische Frage, über die der Kunsthistoriker sich durch Ausbildung des Auges und Erfahrung zwar auch ein richtiges Urteil zu bilden und entsprechend zu handeln vermag, in der aber die stärkere natürliche Anlage dem Künstler den Vorsprung sichert. Das Anordnen aber, Verteilen in die gegebnen Räume lässt sich schon nicht mehr allein und ausschliesslich nach künstlerischen Gesichtspunkten vornehmen. Wir haben uns zu sehr daran gewöhnt, örtlich und zeitlich getrennte Gruppen als bindend anzuerkennen; erst innerhalb dieser dürfen dann die rein künstlerischen Gesichtspunkte hervortreten. Aber auch da trennen sich leicht die Wege. Bei jedem Anordnen einer Galerie kommt es vor allem darauf an, die Akzente richtig zu verteilen: was innerhalb der gegebnen Sammlung besondre Bedeutung hat, muss durch die Anordnung so herausgehoben werden, dass der nicht vorgebildete Laie darauf aufmerksam gemacht wird. Es handelt sich bei einer vor Jahrhunderten entstandenen und im Laufe von Jahrhunderten ausgebildeten Galerie

durchaus nicht immer und gewiss nicht nur um Werke, die unserem gegenwärtigen Geschmack entsprechen: Werke, die darum doch einer bestimmten Sammlung oft ihren besondren Charakter aufprägen. Diesen zu erkennen und bewusst herauszuarbeiten ist die Aufgabe, die jeder Galerieleiter beim Hängen zu erfüllen hat, einerlei was sein persönlicher oder der Geschmack des Tages ist. Und dazu ist eben der historisch Vorgebildete besser geeignet, als der Künstler, der sich meist nur von seinem persönlichen künstlerischen Instinkt leiten lässt. Künstler sind stets geneigt, das Kunstwerk, das sie persönlich interessiert, zu überschätzen, ein anderes, das ihnen nichts sagt, zu gering zu achten; sie haben ferner stets die — sehr begreifliche — Neigung, rein nach malerischen Gesichtspunkten beim Hängen vorzugehen; ja, sind von der Richtigkeit dieser Ansicht so durchdrungen, dass die oben vertretne, die hiervon abweicht oder wenigstens sie einschränkt, schlankweg für falsch erklärt werden wird. Dieser vom künstlerischen Standpunkt aus durchaus begreiflichen Auffassung müssen wir unbedingt die unsre gegenüberstellen, dass die historische Bedeutung der Objekte für die Aufstellung massgebend sein muss und dass sich die malerische Gruppierung unterzuordnen hat.

Der gleiche Konflikt der Ansichten ist bei der dritten Aufgabe eines Galerieleiters zu beobachten, nämlich bei den Ankäufen. Vorausgeschickt sei, dass bekanntermassen vielfach der Sammlungsvorstand allein gar nicht die Vollmacht hat, für seine Galerie selbständig Erwerbungen zu machen; er hat Kommissionen zu befragen, in denen meist namhafte Künstler als Mitglieder sitzen. Man wird auch da unschwer feststellen, dass die Künstler sich besonders gern von ihrem persönlichen Geschmack leiten lassen; sie sind selten gerecht genug, ein Kunstwerk, das ausserhalb ihrer „Richtung" liegt — auch wo es sich um alte Meister handelt — anzuerkennen; sie können es meist gar nicht und je weniger, je bedeutender sie selbst sind. Daher die berühmten Aussprüche von Künstlern über Meister der Vergangenheit. Zum Kaufen für eine historisch gewordene Galerie gehört aber vor allem ein gutes Stück Leidenschaftslosigkeit. Nicht darauf kommt es in erster Linie an, gute Bilder zu kaufen — das ist verhältnismässig leicht und oft nur Frage der Mittel, die vorhanden sind —, sondern die richtigen Bilder zu finden, solche, die sich dem besondern Charakter der bestimmten Sammlung einfügen und deren Niveau halten oder heben, Bilder, die gewissermassen erst an dieser Stelle die rechte Wirkung thun. Kurzum, eine gewisse, nicht geringe Fähigkeit historischen Betrachtens alter Kunst ist für eine zielbewusste Vermehrung einer öffentlichen Sammlung — die einzige, die Berechtigung hat, wo es sich um alt überkommene Galerien handelt — unbedingt notwendig, soll mit den vorhandenen Mitteln nicht Vergeudung getrieben werden. Die Entwicklung dieser Fähigkeit aber setzt wiederum jene berufsmässige Vorbereitung voraus, die die Künstler im allgemeinen nicht besitzen können.

Dass es mit der wissenschaftlichen Kenntnis allein nicht gethan ist und dieser, soll sie für die Aufgaben die Galeriedienstes wahrhaft fruchtbar sein, sich ein verfeinertes Qualitätsgefühl gesellen muss, ist selbstverständlich. Dass ein solches den weitaus meisten wissenschaftlichen Galerieleitern in Deutschland und Österreich zu eigen ist, dafür haben diese seit vielen Jahren in so weit gehendem Maasse den Beweis erbracht, dass es sich erübrigt, auf die hämischen Behauptungen der Wiener Herren einzugehen. Wenn wir ihnen die Namen Bode, Tschudi, Lichtwark, ferner Friedländer, Pauli, Dörnhöffer, Swarzenski, Wichert entgegenhalten, bloss um einige nach verschiedenen Richtungen wirkende Galerieleiter namhaft zu machen, so mögen diese Namen genügen, um die Frage des Fähigkeitsnachweises der Kunsthistoriker zu erledigen.

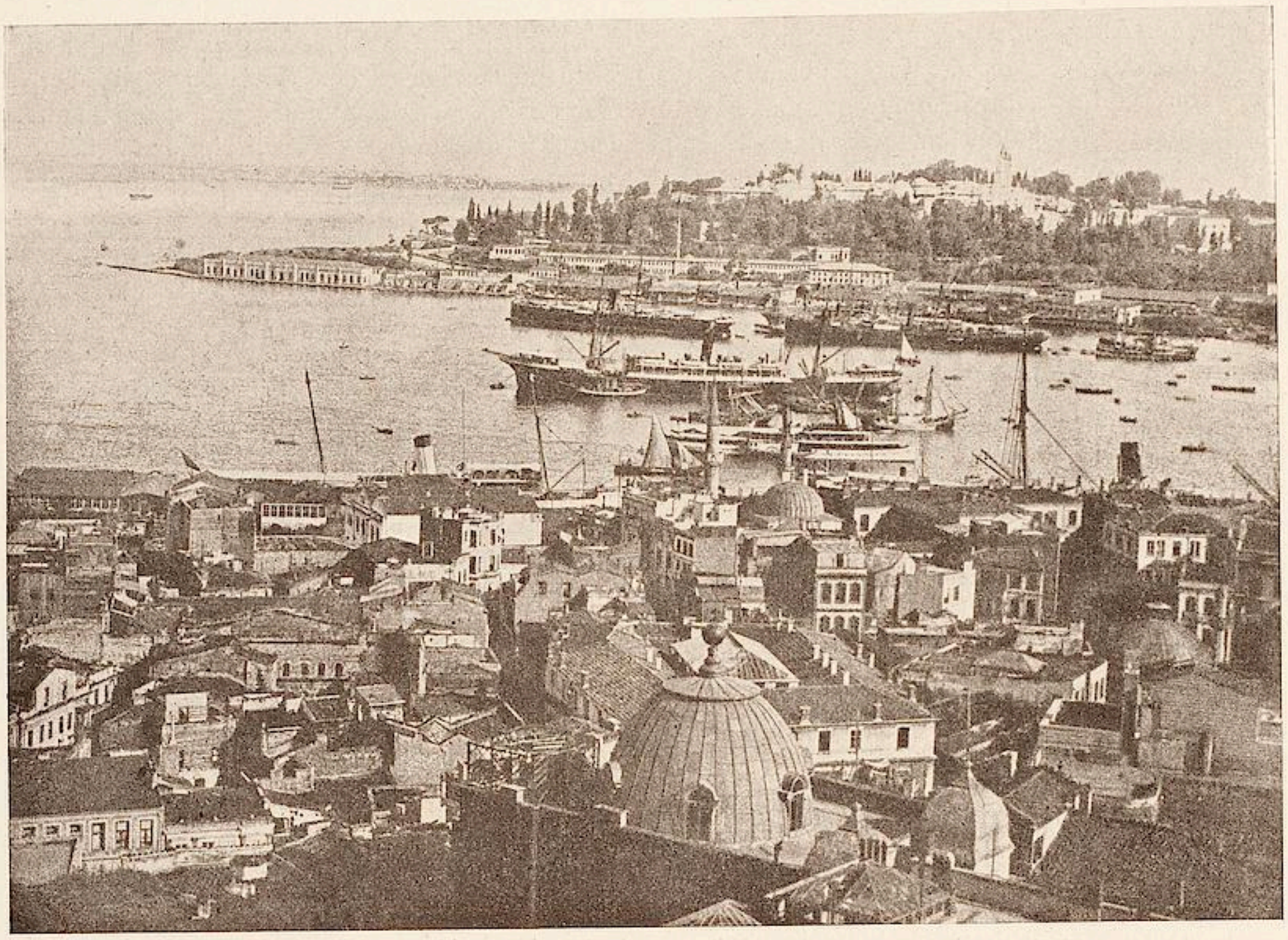
Bleibt zuletzt noch ein Streitpunkt offen, der immer wieder zu heftigen Anklagen der Künstlerschaft gegen die kunsthistorischen Direktoren geführt hat, nämlich die Restaurierung der alten Bilder. Weil wir, die Kunsthistoriker, nicht selbst den Pinsel führen, argumentieren unsere Gegner, sind wir auch nicht in der Lage, die technischen Bedingungen der uns anvertrauten Meisterwerke zu erkennen, und weil wir dazu nicht imstande sind, tragen wir oft die Verantwortung dafür, dass kostbare Bilder durch Restaurierung „total ruiniert" wurden. Anklagen dieser Art werden immer von neuem laut, eigentlich jedes Mal, wo eine der Konservierung dienende Restaurierung ein bekanntes Werk einer Galerie sichtbar verändert. Das habe ich vor zwanzig Jahren in Paris erlebt, als man einmal den Mut fand, einen Rembrandt — die Jünger in Emaus — von der säkularen Schmutzkruste zu befreien, etwa zehn Jahre später in Florenz, wie einige Bilder von Morone und Tizian durchaus sachgemäss gereinigt wurden und bei dieser Gelegenheit weitgehende Übermalungen verschwanden; der Streit, der sich in München erhob, als Dürers

Paumgartner-Altar seine originale Fassung zurückerhielt und ein Meisterwerk von Rubens wieder in die ihm von seinem Schöpfer gegebene Form gebracht wurde, wird allen gegenwärtig sein. Jedes Mal hatte der Direktor sich durch seine Handlungsweise eines Verbrechens wider die kultivierte Menschheit schuldig gemacht — nur weil er dafür gesorgt hatte, dass sich ein Bild in Komposition und Farbengebung, wieder etwa so darstellte, wie es einst aus der Hand des Meisters hervorgegangen war.

Ich weiss, dass ich heftigen Widerstand erregen werde, wenn ich die Behauptung aufstelle, dass ein nicht geringer Prozentsatz von Malern von der Technik der alten Bilder weniger versteht, als die meisten, im Museumsdienst ausgebildeten Wissenschaftler; die Richtigkeit meiner Behauptung bleibt darum doch bestehen. Nur der tägliche Umgang mit den Werken der alten Meister lässt uns in deren technische Besonderheiten eindringen — welche langsam zu erwerbende Kenntnis in der Beurteilung von alten Bildern auf ihre Echtheit hin unbedingt erforderlich ist — und giebt uns die Fähigkeit, am alten Besitz fremde Zuthaten zu entdecken, sowie auch ein Urteil darüber, ob ein Bild in sich „gesund“ ist und nicht in seiner Existenz bedroht. Ist in letzterem Fall, etwa wo die morsch gewordene Tafel oder Leinwand die Farbe nicht mehr hält, der Eingriff des Restaurators unbedingt erforderlich, der hier dieselbe Aufgabe hat, wie der Chirurg beim kranken Menschen, so lässt sich die Frage der Restaurierungsnotwendigkeit von nur schmutzig gewordenen Bildern oder bei Bildern, bei denen der Firnis den Eindruck beeinträchtigt, verschieden beantworten. Die Künstler werden meist gegen, die Kunsthistoriker überwiegend für die Reinigung sein; jene lieben den „Galerieton“ (ob sie ebenso urteilen würden, wenn sie ihre eigenen Bilder einmal in dem Zustand sehen könnten, bleibt zu bezweifeln), diese möglichste Annäherung an den Originalzustand. Zwischen diesen grundsätzlich verschiedenen Standpunkten wird sich eine Vermittlung kaum finden lassen. Darum sollte doch der törichte Spektakel über „total verputzte“ Bilder, woran natürlich der Galeriedirektor die Schuld trägt, unterbleiben. Wenn ein Bild wirklich total verputzt ist, so liegt das in so gut wie allen Fällen (so auch bei dem „Palma“ der Wiener Galerie) an Schäden, die auf vergangene Zeiten und auf die Maler-Konservatoren zurückgehen; in solchen Fällen kann der moderne Restaurator auch nichts anderes thun als mit Geschmack und Geschick das Fehlende dem noch unberührt Vorhandenen anpassen. Würden sich aber die Künstler einmal die Mühe geben, gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Galerien auf den Erhaltungszustand der Bilder zu prüfen, so würden sie, gewiss zu ihrer Freude, finden, wie übertrieben die Behauptungen sind, die gern in Künstlerkreisen aufgestellt werden: wobei dann die zufällig fremdartig wirkende Erscheinung des Einzelwerks, das von der Vorstellung, die sich ein Künstler von anderen Werken her erworben hat, abweicht, nicht selten das Urteil bestimmt. Oft genügt schon — und ich spreche hier aus der Erfahrung einer Reihe von Jahren — der Umstand, dass ein Bild in anderem Licht hängt, als zu anderen Zeiten, um die Behauptung hervorzurufen, ein Bild sei zu scharf gereinigt worden.

Die Künstler sollten sich doch darüber klar sein, dass niemand ein lebendigeres Interesse an den Bildern einer öffentlichen Sammlung hat und haben kann, als deren Leiter. Denn er kennt sie ja durch die tägliche Vertrautheit oft vieler Jahre besser, intimer, wie irgendein andrer: wie sollte er sie da nicht inniger erfassen, als ein gelegentlicher Besucher, nicht die volle Verantwortlichkeit dafür empfinden, dass der kostbare Besitz, dessen Obhut ihm anvertraut ist, in seinem inneren Wert unvermindert auf die Nachwelt gelange? Wenn diejenigen Kreise, aus deren Mitte solche Anklagen immer wieder gegen uns erhoben wurden, einmal das überlegen möchten, so würden sie gewiss einsehen, dass unser Interesse an der unberührten Erhaltung der Kunstwerke nicht geringer ist und sein kann, als das ihre.

Wie ich denn überhaupt die Empfindung habe, dass vieles von dem, was zu Zeiten Künstler und Kunsthistoriker trennt, im letzten doch nur Missverständnisse sind, wenigstens dort, wo nicht sichtbar Nebenabsichten oder unreelle Motive zu offnen oder versteckten Angriffen führen. Missverständnisse, um deren Beseitigung uns zu mühen wir in beiden Lagern alle Ursache haben. Denn der Kunst dienen ja wir, wie sie: sie als die Schaffenden, wir als die Berufenen, um dem Verständnis ihrer Leistungen die Wege zu bahnen. Wenn jedoch der Künstlerschaft ernsthaft daran gelegen ist, im guten Einvernehmen mit uns im Dienste der Kunst zusammen zu arbeiten, dann ist es notwendig, dass Worte vermieden werden, wie die — ich führte sie oben an —, mit denen der Vertreter der Wiener Künstlerschaft seine Ausführungen beschloss: denn wir sind ebensowenig Kärrner, wie sie — Könige.



KONSTANTINOPEL, HALBINSEL MIT DEM SERAIL

KONSTANTINOPEL

VON

EDUARD HEYCK

Man kommt mit dem Baedeker überallhin zu spät. Natürlich spreche ich vom „man“ nach meinem und ähnlicher Leute Geschmack; anderen ist es der Mühe nicht wert, wenn die Orte nicht im Guide through Europa als notwendig bezeichnet sind, den die Hamburg-Amerika-Linie überreichen lässt. — In Heidelberg hätte man zur Zeit des Studenten Eichendorff und Brentanos sein mögen, in Paris zu der von Musset, in Moskau vor den Autodroschken, in Ägypten unter Mehemed Ali, und so erkennt man immer ex post die Rechtzeitigkeit, die man versäumen musste. Wenn man dann mit Eichendorff in Heidelberg wäre, würde man — und er — wahrscheinlich wünschen, mit Matthison dort gewesen zu sein. Zudem wechselt man die Chronologie der verpassten Zeitpunkte nach der Dauer seines Aufenthalts. An einigen Orten meinte man sogar, noch gerade zurecht zu kommen, weil man nach achtundvierzig Stunden schon wieder von dannen zog.

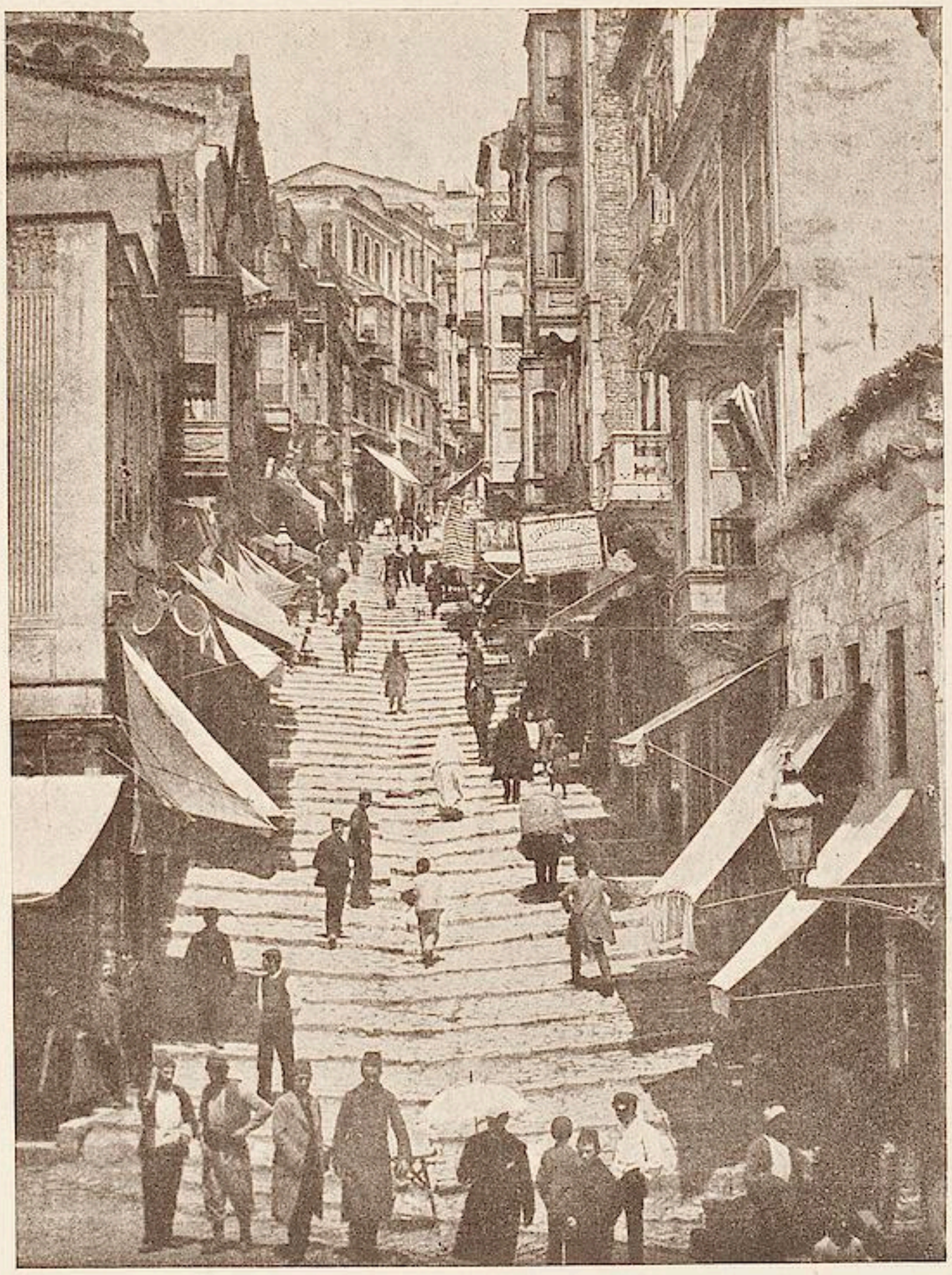
In Konstantinopel hat man das vielfache dieser achtundvierzig Stunden zu thun, um seine Schuldigkeit mit Moscheen, Museen, Selamlik, tanzenden Derwischen, Volksleben an den Süssen Wassern usw. nur just zu erfüllen. Und um immer wieder, sei

Anm. d. Red.: Die diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen sind nach Photographien von Dr. Franz Stödtner, Berlin, angefertigt.

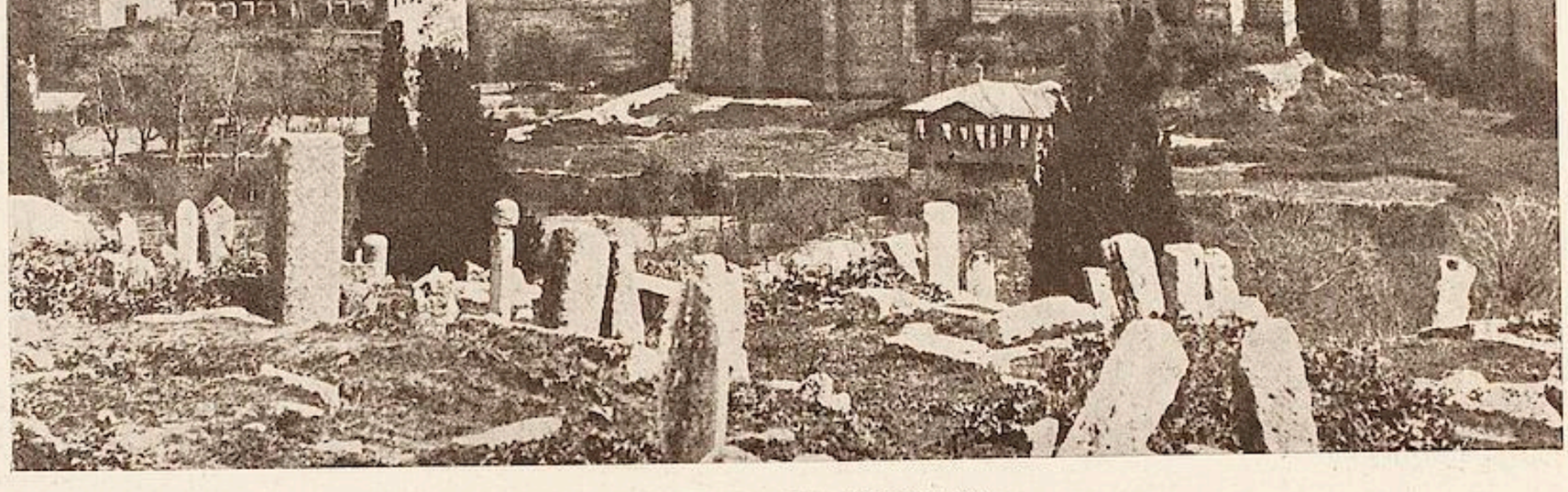
es vom Bosporus oder von seinem Zimmer in Pera, das man sich mit freier Aussicht eroberte, das zweitausendjährige Stambul als aufgebautes Stadtbild anzustaunen: bald glänzend und blitzend wie Damaszenerklingen, bald in dem eigenthümlich fern-nahen Duft, den Meerdunst und sanfter Frühnebel mit ungesehenen Herdfeuern mischen, — ein unermessliches Gezacke harmonisch anschwellender, einander durchwimmelnder monotoner Linien, worin die Schachtelhalme der Minaretts aufschiessen und die Moscheen wie grosse graue Riesenklucken liegen.

Dann kommen die entspannteren Tage. An der Achmed-Moschee, von ihr bis an den Bosporus hinunter, wo dieser ins Marmarameer ausmündet, ist 1912 wieder einmal ein ausgedehntes Quartier von türkischen Kleinwohnungen abgebrannt. So klettert man über die sich schon begrünenden Ruinen, schaut in die Reste der Zimmer und Treppen und in die byzantinischen Mauerwerke, die sie sich als Unterkellerung genommen hatten. Ein Teil davon verband den Palast Konstantins mit dem unten am Meer gelegenen, späteren des Kaisers Basilios, des Zeitgenossen unseres Karls des Dicken. Damals suchten die Nordmänner unsere Küsten als Wikinger heim, und im goldenen Byzanz waren sie Offiziere und Gardisten.

Es giebt nichts, das zauberischer sein kann, als das Marmarameer. Ob man es von dieser nächsten Stelle geniesst, oder von den kleinasiatischen Bergen, über deren heidige Kuppen seine frischen, milden Winde gehn. Es ist in Wirklichkeit ein Meer; bis



KONSTANTINOPEL, STRASSENBILD



KONSTANTINOPEL, DIE STADTMAUER

zu den Dardanellen hat man mit dem Dampfer eine Tagesfahrt. Doch es hat nicht die Grenzenlosigkeit, nicht die wogende Rastlosigkeit, worin sich die Stimmung der grossen Meere ins Unfassliche verliert. Es behält die heiteren Lichtwechsel der von Land umfassten blauenden Gewässer, es bleiben, auch ungesehn noch, die bergigen Hügel bewusst, die es zu weitenden Fernen geleiten, und wo endlich der Blick nur noch über entschwindende Wasser geht, da tauchen, bei schärferem Hinschauen, noch wieder im Äther vereinzelte Formen empor, traumhafte zarteste Risse im südlich weichen, südlich klaren goldenden Nachmittagslicht — Das ist die Stimmung hellenischer Schiffergesänge, der Sagen Altgriechenlands, iphigenischen Heimwehs, ausblickend nach Süden über des Helios' leuchtende Fluten. Sapphische und Euripideische Poesien umfächeln uns; gedankenverloren der Zeiten und Menschen vergessend erträumen wir im säuselnden Glanze der Wälder die so lange traurig, durstig abgeholzten Küsten; am saftigen Wiesenufer segelt mit blähenden Flügeln des Apollon heiliger Vogel, der Schwan, den der Schiffer frohbeglückt als gute Fahrtverheissung grüsste. Dort auf den westlichen Höhen, wo in der Frühe heute Enver Paschas Reiterregimenter übten, zogen wie heute die grasenden Herden der Schafe und wolligen Hämmel, statt der Trompetensignale klangen die aus Holz geschnittene Flöte und die melodische Syrinx, die sich der Hirt aus Rohr mit Wachs und Wickelfäden band. Mit seinen schneeumfleckten Schultern steht im heissen Mittagsblenden der Olymp — wohl weiss ich, nur der bithynische, doch muss ich schulfuxiger sein, als die Griechen, die immer wieder dieses Namens Ehrfurcht an die Hochthrone der entrückten Gebirge übertrugen, bis nach Kilikien gegenüber Kypros' Küsten, bis in die Wege der den Bosporus durchfurchenden Argonauten?

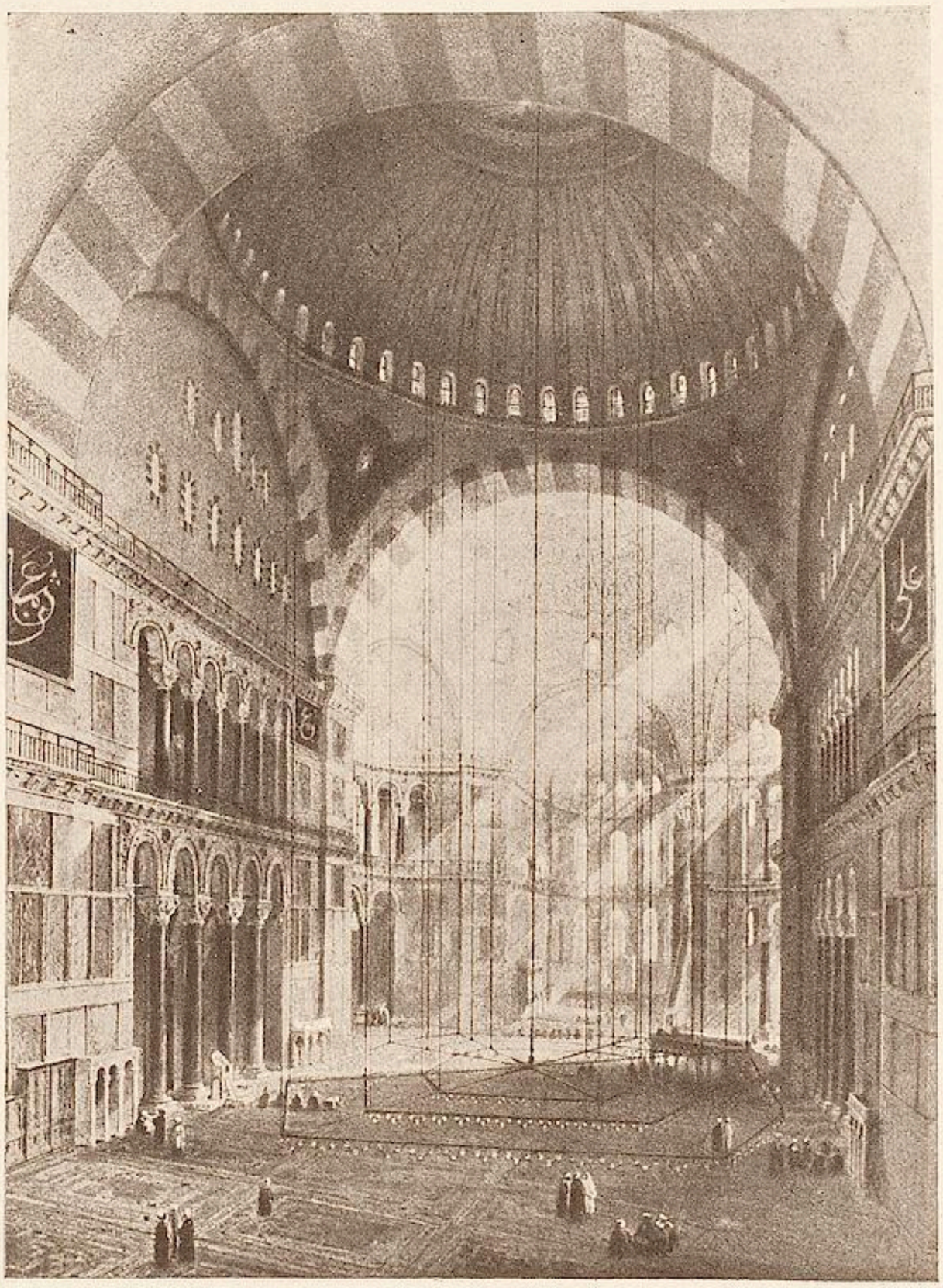
Das sind die zweitausendfünfhundert Jahre Rechtzeitigkeit, die wir versäumten. Für die ich zu solchen Stunden Stambul hinschenkte und noch das ganze Ströomertum. Nicht aus Philologie, der ich nach einem Versuch, sie mitzunehmen, in der Semester erster Blüte schon entronnen; nein, aus einer Art von örtlicher Erschöpfung, ermüdeter Stadtflucht, Epikureismen jugendfreierer Natur und Menschen, Farben — — Das wunderreiche und ganz liebe alte Kospoli — eine Eigenschaft hat's, dass man

KONSTANTINOPEL, TÜRKISCHER FRIEDHOF

beinahe Berliner Asphalt ersehnen könnte. Es hat Geschichte über Geschichte werden sehn, Grossthat über Grossthat in Bauten und Denkmälern, Verwandeln und Vergehn und neues Werden, nur niemals sah es: dass man etwas, was zu nichts, zu absolut nichts mehr zu brauchen war, dass man dieses beiseite schaffte. Was war, das blieb, und was zerfiel, das blieb, und was 2000 Jahre Sandalen und Pantoffeln fertig bringen konnten, um diese bewohnten Abhänge in ein Gemisch von Staub und abgetretenem Stein und Bergschutt zu verwandeln, haben sie geleistet. Drei Meter der Stadt sind Trümmer, sind Rest und Pulverisierung gelebter Täglichkeiten; das ist vom Kaiser Theodosius gemessen, denn so tief steckt der Sockel seines ägyptischen Obelisken im Boden des Hippodrom, des At Meïdan, und darunter sind noch tausend Jahre. Man kann diese Pietät ganz gut leiden, wenn man — sie dafür halten kann, z. B. indem man so häufig zur Seite der grösseren Strassen die mit Inschrift und Zahl bedeckten Türkengrabsteine aus den Erobererzeiten findet. Aber ein Allzuvieles hat seinen beharrlichen Teil an ihr, der aufnahmefähigste Antiquitätensinn erlischt, wird totgedrückt, es graut ihm gespenstisch vor sich selber. Die Bröckel dieses *laissez aller, laissez rester* liegen, kleben, grauen, schmutzen überall, sie hängen auch noch vor winzigen Läden im Winkel hinter den Gassen, alte Nägel, rostige Pferdegebisse, die älter sein mögen als Konstantinos Porphyrogenetos, grünspanige Beschläge, Scherben von Tongeschirr, verkommene blechmetallene Lampen. Das alles ist sehr lehrreich und führt auf allerlei Studien, die noch kein stambulischer Schliemann angestellt: Geschichte aus Resteschichten. Man gewinnt die Überzeugung, dass auch schon die goldene Herrscherin Byzanz unter dem Brokatmantel so schmudeliges Unterzeug getragen. Es giebt eben Völker, oder wohl richtiger Kulturen, die damit gemütlich leben. Wissen wir doch, dass in dem neugebauten Versailler Schlosse des Roy Soleil Schildwachen, Boten, die man warten liess, und anderes Volk die Korridore für das benutzten, was sie nicht fanden oder vielleicht nicht einmal vorher suchten. Und wenn man auf der Akropolis und dem Agora-Platz der Athener die glanzvollen Tempel erbaute und sich zur Frühlingsfeier mit den Veilchen der ambrosisch neu ergrünten Flur

bekränzte, so wird es im ungepflasterten Kydathenaion schwerlich deswegen anders ausgesehn haben, als in dem rummeligen Türkenviertel, auf dessen verbrannten Mauern ich hier sitze.

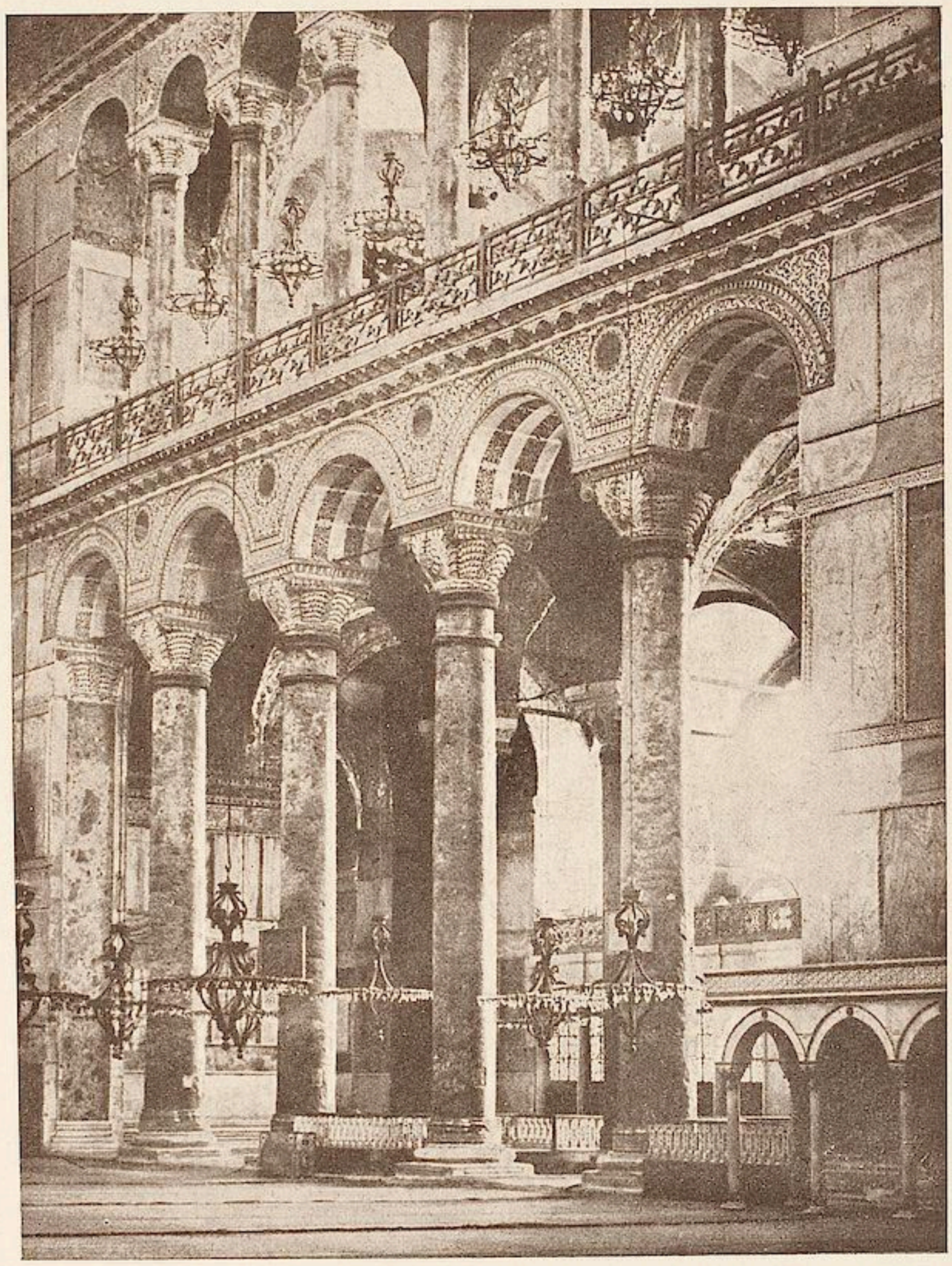
Die Türkenwirtschaft ist nicht leicht in Schutz zu nehmen. Soviel aber steht geschichtlich fest, dass die Einnahme des verwesenden oströmischen Reiches das bis dahin so männliche, selbststrenge Osmanentum mannigfach verwandelt, obere Schichten sittlich gebrochen hat. Statt mit byzantinischen Würdentiteln nannte man es nun Paschas und Fanarioten, die noch immer Griechen waren — es wäre denkbar, dass auch überwältigt von dem physischen Schmutz der verwanzten, proletarierreichen Weltstadt eine bessere osmanische Reinlichkeit erstickte, die doch eigentlich, in rituellen Sitten, in Moscheen, Bädern, guten Häusern, ja noch in den dörflichen kleinen Garküchen, mit ihren sorglichen Fliegenhauben über den Schüsseln und Tellern, das Saubere hat und will . . .



KONSTANTINOPEL, DIE SOPHIENKIRCHE (VOR DER RESTAURIERUNG)

Ach, hier gewesen sein, als nicht vor lange die junge Kolonie Byzantion gegründet war! Aufs Marmarameer hinausschauen, wenn die fünfzigflossigen Trieren, die eilenden schlanken Reiseschiffe,

gerudert kamen, und vor ihren geschwellten, malerisch farbigen Grosssegeln die räumigen Rundbauchschiffe herangeschwommen kamen. Sie brachten Waffen, Geräte, Pflugschar und Werkzeuge mit, wie sie die Urbarmacher und Ansiedler brauchen, schön gebrannte feine Tonschalen, Vasen mit heiteren Mädchenspielen und homerischen Bildern als Verzierung, zierliche Salbfläschchen, Amphoren mit köstlichem Chierwein, und für die Frauen der Koloniestadträte feingewobene Stoffe für Gewänder. So fuhren sie vorbei am Grabhügel des Achill, wenn sie in den Hellespont einlenkten, und in den Wochen, da sie im Goldenen Horn anlegten, unter dem Hügel mit der schönbedachten Burg, der jetzt das alte Serail geworden ist, da kamen vom rosseweidenden Thrakien die Männer und Frauen in die scheubetretene Griechenstadt, Leute mit blaustarken Augen und blondroten wirbeligen Schöpfen,



KONSTANTINOPEL, DIE SOPHIENKIRCHE, ARKADEN

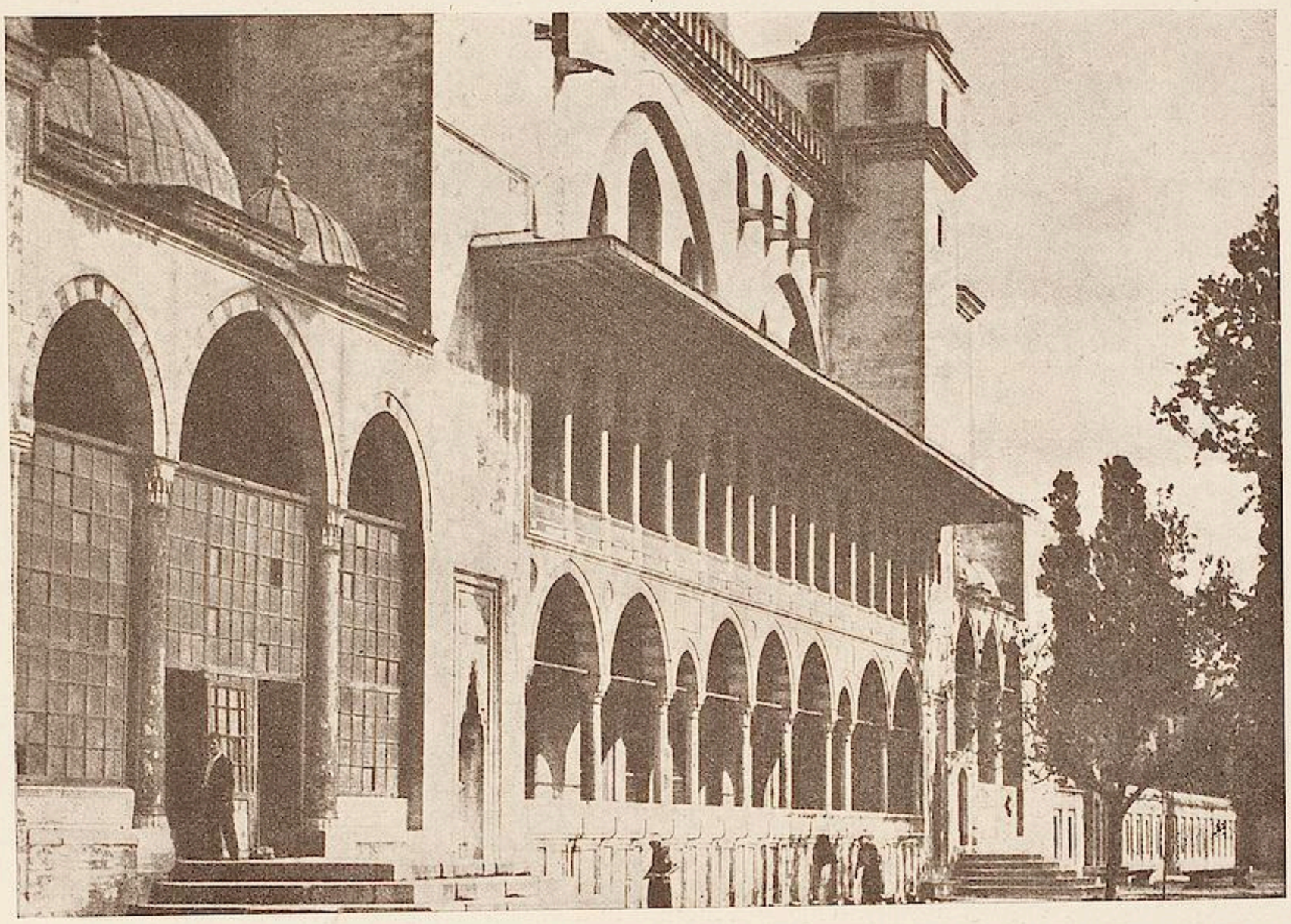
wie sie — es weiss vielleicht ein gedächtnisbesserer Leser, von wem doch der grossen Dichter — beschrieben werden; arisches Urvolk von Wuchs und Sitten, Mädchen mit dem Seitenblick der wilden Füllen (Anakreon), schaulustig zutraulich und im Erschrecken „unerbittlich fliehend".

Damals auf grünenden, ölbaumbepflanzten Hügeln standen die ländlich geräumig einstöckigen Gehöfte und unten am übersonnten Meer die netzumhangenen Fischerhäuser. Damals brachten die zur See anfahrenden Händler die Krüge und Beschläge, deren letzten Abhub man mit den verrosteten Nägeln in jenen untersten Trödelbudiken findet. Jetzt

KONSTANTINOPEL, MOSCHEE JENI-DSCHAMI DER SULTANIN VALIDE

schmücken die gläsernen Schaufenster dort, wo einstmals auf den Auslagegestellen hellenische Schalen lockten, die Fabrikate unseres Mettlach und Saargemünd. Alle mit Aufschrift wohlversehn, sel und farine und huile, verziert in jenem leer gewundenen, jetzt schon wieder zurückgesetzten Geschmack, den wir einen Jugendstil benannten. Dort im armenischen oder auch griechischen Laden prangt das lebensgrosse photographische Bildnis Sr. Maj. Mehemeds V., und um ihn herum ein farbig gefächertes Meer von sogenannten Genre-Ansichtskarten, süsse Mädchen und in Anilin getauchte rosige Liebesszenen, 20 para das Stück, den deutschen Wanderer in Vers und Bild der Heimat grüssend, ausgezeichnet beliebt bei halbwüchsigen Knaben und einem gewissen Teil der Herren in Fes und speckigem Gehrock, während der schamvolle Volkstürke dahin zu sehn unmerklich vermeidet.

So tauschen sich die Rollen, die einstigen Haremsfrauen fahren im halbdurchsichtig seidig-schwarzen Schleier in der Strassenbahn, und an den Stätten, wo ihre Romantik versunken ist, macht unsre, was von ihr noch übrig ist, jetzt rosenfarbene Geschäfte.



KONSTANTINOPEL, SOLEIMANSMOSCHEE

Auch verlautete, dass eine deutsche Mode erfunden sei, fachmännisch erdacht aus orientalischen Motiven, und dass in Konstantinopel Ausstellungen zu ihrer Vorführung stattfinden sollen.

Deutschland hat auch anderes gebracht, viel nicht länger entbehrliches Gutes. Es wird nun in manchem ein neues Konstantinopel werden, — würde ohne uns mit Hilfe anderer werden —, und es gilt den Abschied zu rüsten von dem alten, so viel geschilderten, besungenen Stambul, von dieser in Formen und Tönung vollendeten grauenden Silhuette, die allen Phantasien gewachsen ist, welche zum Namen des Islam, des Morgenlands, zu seinen Erzählungen gehören. Schon ist Pera angefüllt von Europens übertünchter Talmimonumentalität, schon haben in Stambul unmittelbar neben der Suleimans-Moschee die langen Kasernen an der alten Seraskierstätte ihre scharfen öden Striche in das Gemälde der Osmanenstadt gerissen. Halt ein, Konstantinopel! möchte man dann angstvoll rufen. Aber wie könnte man solchen Einhalt fordern, wünschen, wollen, wo Stolz und guter Wille, Ermannung, Besserung, Aufschwung, Notwendigkeit zu neuernden Thaten drängen! Werden sich Wille und Feinheit vereinigen können, um in einer ganz auf die besonderen Verhältnisse zugeschnittenen, umfassenden Weise den versöhnenden Ausweg zu finden — und damit durchzudringen? Handelt es sich doch darum, so ungeheuer viel Primäreres noch erst zu überwinden!

Es giebt jene Möglichkeit. So ist die grosse Galatabrücke über das Goldene Horn mit einem derartigen Takt erneuert worden, dass wir, sofern wir nicht auf die technische Vortrefflichkeit des Riesenwerkes acht geben, kaum denken würden, uns nicht mehr auf der weltberühmten „Brücke der Sultanin-Mutter“ zu befinden. Ihren Bau hat vor vier Jahren die Augsburg-Nürnberger Maschinenfabrik ausgeführt. Doch ein anderes ist es, Gefühlsrichtigkeiten solcher Art in der Vielbedingtheit einer ganzen Stadt- und Zeitverwandlung walten zu lassen. Hätten nicht die Jungtürken, wenn nur das Geld dagewesen wäre, am liebsten sofort die ganze gigantische einsame Kaisermauer weggerissen und an der unglücklichsten Stelle, ferne dem Pulsschlag der Stadt, jenseit von Ödland, Gemüsegärten und

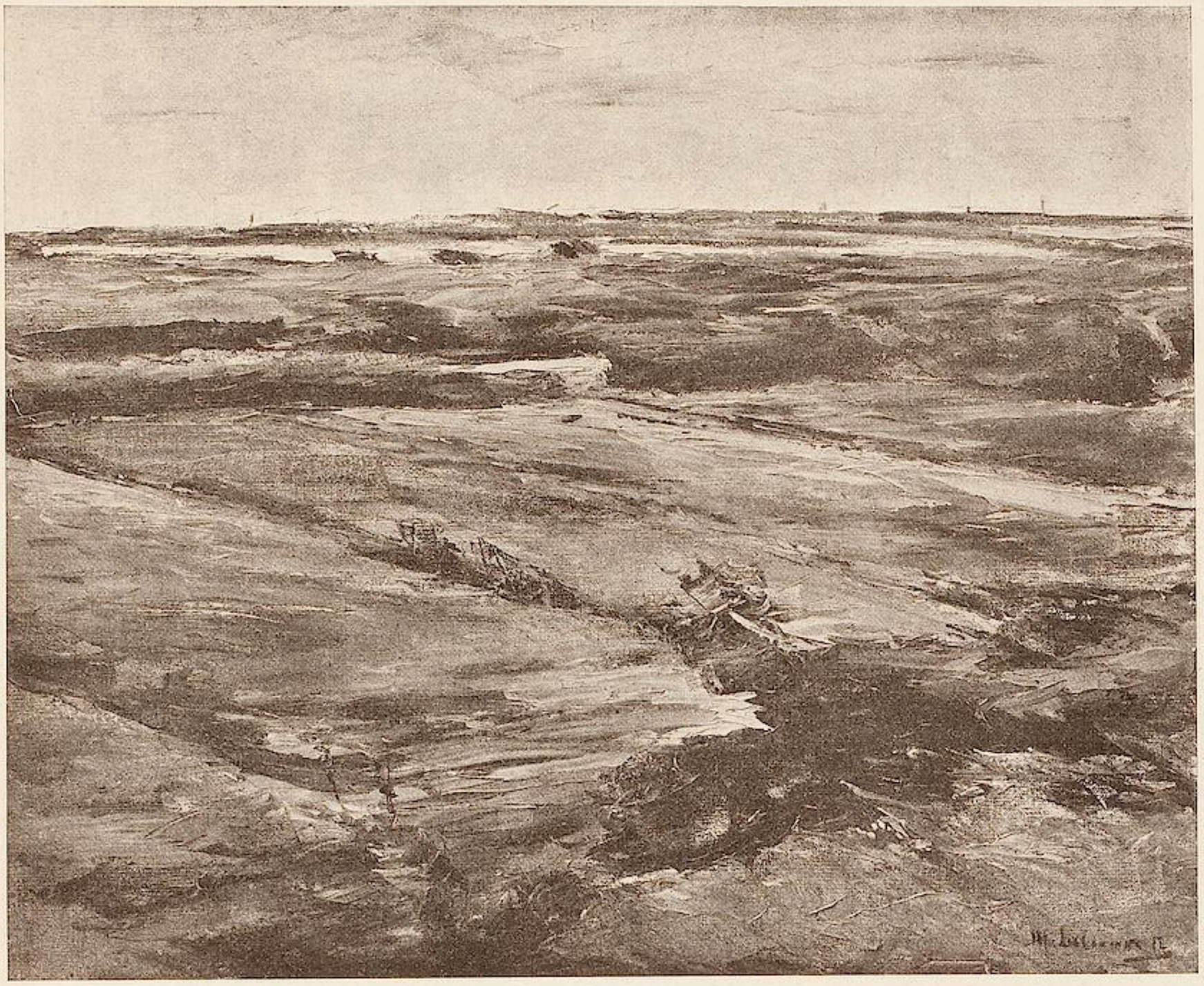
KONSTANTINOPEL, DIE SOPHIENKIRCHE

Zigeunerwinkeln, lediglich nach falschgegriffenem Schema, einen Pariser Boulevard geschaffen!

Unendlich reizvoll zieht sich Skutari, am kleinasiatischen Ufer, von seinen Hängen herab, mit seinen kleinen nachgedunkelten Häusern, den alten gedrechselten Gittern in den Fenstern, mit dem leuchtenden Rot aus den kleinen Blumengärten, und drüber dem Zypressenwald des grossen Friedhofs. Unmittelbar südlich über der milden Meerflut grellen vom Bergrand die Kaserne, die Medizinschule, das Militärhospital, die Bahn- und Hafenanlagen. Tadellos. Gullivers auftürmendes Quartier, wofür ihm die Liliputaner eine Provinz aus ihrer Landschaft herausrissen, Bauten und Farben wie Stettin und Tempelhof. Aber sprecht mit dem türkischen Offizier, dem ihr auf dem Seraskierturm begegnet, mit welchem Stolz er dort hinüber, nach Haidar Pascha, weisen wird.

Es ist unabsehbar, wie sich Reform und zweifellos nicht ausbleibende Reaktionen und Erbitterungen da noch zurechtkämpfen werden. In anderer Weise erlebten wir es schon: als im Jungtürkentum das Element, welches die völligste Pariser Politiker- und aufgeklärte Lebeherrlichkeit als Ideal verehrte, hinschwinden musste vor einer stärkeren, wurzelhafteren Zurückbesinnung auf die geschichtlich-religiösen Grundlagen der osmanisch-nationalen Sittlichkeit und Tapferkeit, im Zwang so lehrreich-erschütternder Vorgänge, wie sie auch dem Preussen von Jena und Tilsit einst nahezu ans Leben gingen.

Doch was da an stilistischen Konflikten werden mag, für uns beunruhigender fürchte ich noch nähere: die von deutscher Ungeduld und Hurrah-Turkophilie und von türkischer Erziehung, die auf eine herkömmliche Art von Achtung hält, aber sie auch fordert. Bei aller praktischen Freundschaft dürfen wir nicht vergessen, wie dünne erst ihre Saaterde auf diesem andersvolkigen und geschichtlich alten Boden liegt. Zu dunklen Prophezeiungen ist zwar weder Zeit noch Grund, dennoch wird hierüber ernstlicher zu reden sein, damit nicht der Türke am Ende den Namen des Deutschen zu denen des Griechen und Armeniers gesellt, die doch in ihrer kleinzügigen Weise so viel klüger, verschwiegener und formengewandter sind.



MAX LIEBERMANN, LANDSCHAFT, 1912

DIE NEUERWERBUNGEN DER MÜNCHENER NEUEN PINAKOTHEK

VON

AUGUST L. MAYER

Nach Tschudis Tod suchten seine Nachfolger in der Leitung der bayerischen Staatsgalerien, Toni Stadler und Heinz Braune, zunächst die Werke endgültig für den bayerischen Staat zu erwerben, die Tschudi sich für die Neue Pinakothek gesichert hatte. Es war namentlich das Verdienst Braunes, dass er, soweit der Staat selbst nicht eingriff, die Mittel zur Erwerbung jener Werke zusammenzubringen und darüber hinaus noch ergänzende Schenkungen von Gemälden von Verehrern Tschudis zu erhalten wusste. So entstand die sogenannte Tschudi-Sammlung, die gegenwärtig im Erdgeschoss der Neuen Pinakothek ausgestellt ist. Die genannten Nachfolger Tschudis haben dann diese Sammlung von Meisterwerken der neueren französischen Malerei und von Gemälden van Goghs und Hodlers späterhin noch durch die Erwerbung eines sehr gehaltvollen, tonigen und menschlich sehr sympathischen Selbstporträts Hodlers aus dem Jahre 1878 und durch eine überaus harmonische Landschaft am Thuner See aus den neunziger Jahren von dem gleichen Künstler ergänzt. Ganz im Sinne

MAX LIEBERMANN, KLEINE METZGEREI, 1878

Tschudis war auch die Erwerbung eines weiteren bedeutenden Waldmüller. Sie gelang Stadler in der „Kalkbrennerei" von 1845, ein Bild, in dem sich der Künstler als Landschafter wie als Figurenmaler von seiner charakteristischsten Seite zeigt, das jedoch bei aller Schönheit im einzelnen nicht ganz einheitlich wirkt, etwas zu wenig als Ganzes geraten ist, jedenfalls den Wunsch nach einem weiteren bedeutenden Figurenbild wie nach einer grossen Waldmüllerlandschaft wachhält.

Was nun unsere deutsche Malerei anlangt, so konnte Stadler nicht nur den Ausbau der Leibl-Trübner-Schuch-Sammlung in glücklichster Weise fortsetzen, durch die Erwerbung von Leibls bedeutendstem Frühwerk, dem grossen Bildnis der Frau Gedon, des „Stillebens mit Huhn" und der „Berglandschaft" von Schuch, der „Landschaft bei Ferch" und des „Austernstillebens" von Hagemeister, wie endlich durch die Erwerbung des Bildnisses des Bildhauers Rudolf Thiele, eines der gelungensten Porträts Trübners aus dem Anfang der achtziger Jahre; es gelang Stadler auch der seit langem notwendige Liebermann-Ankauf, von dem Tschudi zunächst aus verschiedenen Gründen hatte absehen müssen. Es war nicht leicht der „Alten Frau mit den Ziegen" von 1890 etwas Gleichwertiges an die Seite zu setzen. Aber jedes der drei Stücke, die Stadler hinzu erwarb, bedeutet eine nicht nur notwendige, sondern wirklich glückliche Ergänzung der Liebermann-Kollektion der Neuen Pinakothek. Voran das „Fleischstilleben" von 1878 von einer wundervollen Blumigkeit, ein Stück, worin sich Liebermanns malerische Phantasie in unübertrefflicher Weise ausspricht. Die weite „holländische Landschaft" von 1912 ist von grösstem malerischen Reichtum und einer ungewöhnlich weichen Harmonie. Der „Reiter am Strand" von 1904 repräsentiert aufs beste die Gattung jener Bilder, darin

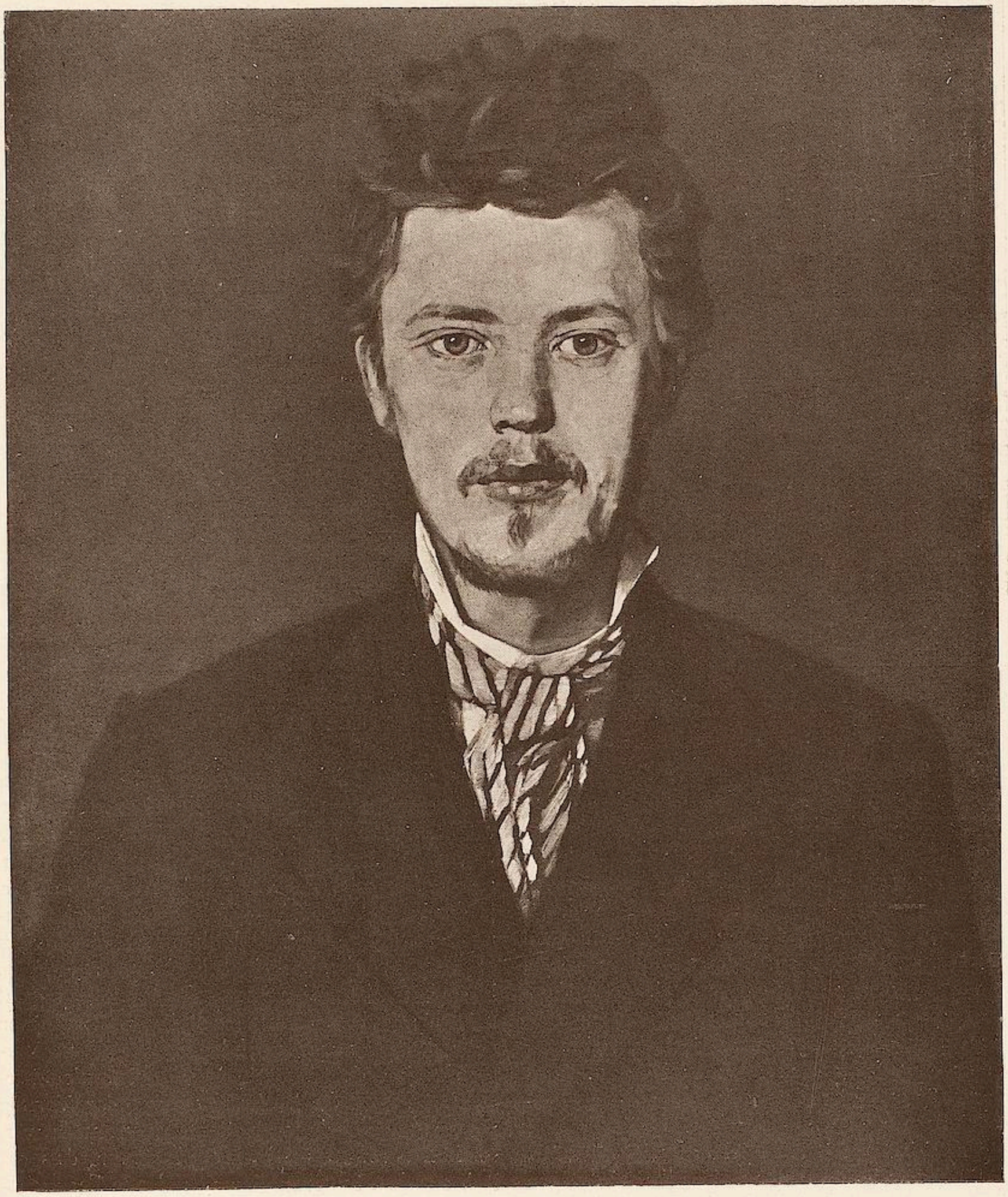
MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES OBERSTEN VON K.

HANS THOMA, MAINLANDSCHAFT. 1875
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Liebermann die Bewegung von Mensch, Tier, Meer, Luft und Licht in höchster Konzentration auf scheinbar einfachste Weise hat festhalten wollen. Dass trotz dieser bedeutenden Liebermann-Erwerbung der Künstler noch immer nicht umfassend genug in der Pinakothek vertreten war, wird sofort jedem einleuchten, wenn man darauf hinweist, dass noch immer weder ein ganz bedeutendes Frühwerk noch ein Porträt von der Hand Liebermanns bisher in die Sammlung gelangt war. Nicht minder notwendig aber musste es scheinen, endlich auch Slevogt in würdiger Weise in der Münchener Galerie zu repräsentieren. Dazu ist Stadler nicht mehr gekommen. Dagegen sicherte er sich noch zur rechten Zeit eines der sympathischsten Bildnisse, die Hans Thoma geschaffen hat: das 1875 gemalte Porträt des Landschafters Fröhlicher, das nicht nur durch die gute Malerei erfreut, sondern durch die warme Menschlichkeit, die das Bild ausstrahlt, die schlichte und doch eindringliche Charakterisierungskunst uns den Autor als Menschen und als Künstler wahrhaft teuer macht.

Ganz selbstverständlich ist es, dass die Münchener Künstlerschaft sich bei Stadler nicht über Vernachlässigung zu beklagen hatte. Aus der Fülle dieser Erwerbungen verdient die grosse Bereicherung der Albert von Keller-Sammlung durch fast ein Dutzend ausgezeichneter Arbeiten, (Porträts, Akte, Interieurs, Landschafts- und Kompositionsstudien) aus den ersten zwanzig Schaffensjahren des Künstlers an erster Stelle hervorgehoben zu werden. Es sind Stücke darunter, die in der Noblesse der Haltung und im Kolorit deutlich von Velasquez bestimmt sind und durch den Schmelz ihrer Farbe und in der Beschränkung in Format lebhaft an die Art von Terborch und Metsu erinnern.

Dörnhöffer ist dann konsequent da weiter gefahren, wo sein Vorgänger aufgehört hat. Die Ankäufe, die der neue Generaldirektor in den ersten anderthalb Jahren seiner Thätigkeit gemacht hat, lassen deutlich erkennen, dass es Dörnhöffer nicht nur darauf ankommt, die grossen noch bestehenden Lücken zu schliessen, die sich in der Neuen Pinakothek bei den mittel- und norddeutschen Schulen des neunzehnten Jahrhunderts finden, sondern dass er auch mit Energie darauf hinarbeitet das Bild, das



WILHELM TRÜBNER, BILDNIS DES BILDHAUERS THIELE. 1880

FERDINAND VON RAYSKI, OFFIZIER ZU PFERDE

die bayerische Staatssammlung von der Entwicklung der Münchener Malerei im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert geben muss, vollkommener zu gestalten. Dörnhöffer hat vor allem auch die Stadlersche Idee, eine instruktive Skizzensammlung Münchener Künstler zu schaffen, lebhaft aufgegriffen. So sind bereits heute eine ganze Anzahl Münchener Künstler, die in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts recht Tüchtiges geleistet, später aber mehr und mehr verflacht sind, durch anspruchslose, aber sehr charakteristische Studien und Skizzen vertreten, wie z. B. Josef Weiser, Spring (von dem schon längst zwei ausgezeichnete Studien in der Berliner Nationalgalerie hängen), Mathes und Friedbichler.

Besondere Erwähnung verdient hier ein wegen seiner guten malerischen Qualitäten als billiger Gelegenheitskauf erworbenes anonymes Stilleben namentlich auch deshalb, weil die Geschichte sowohl seiner Entstehung wie der Feststellung seiner Autorschaft einen höchst lehrreichen Beitrag abgiebt zur Geschichte der modernen Malerei wie zu dem grossen allgemeinen Kapitel der Kunstforschung. Als man an die Bestimmung des Bildes ging, waren eine ganze Anzahl guter Kenner der Ansicht, dass man es hier mit einer Arbeit Schuchs zu thun habe, ja der Freund und Biograph Schuchs, Karl Hagemeister, zögerte nicht nach einer Photographie das Stilleben als eine Arbeit Schuchs zu attestieren. Freilich machten sich gegen die Bestimmung auf Schuch sehr bald eine ganze Reihe von Bedenken geltend, nicht nur dass sich bei einem genauen Vergleich mit gesicherten Arbeiten des Künstlers herausstellte, dass die Technik anders, der Vortrag weniger saftig, stellenweise ängstlich zu nennen war, sondern es musste merkwürdig berühren, dass das Reh auf dem Stilleben eine auffallende Verwandtschaft aufwies mit der Studie von Wilhelm Diez in der Berliner Nationalgalerie. Nur dadurch, dass auf dem Blendrahmen mit Bleistift der Name Berger notiert war und ein älterer Münchner Künstler sich nicht nur an einen Maler dieses Namens erinnerte,

FERDINAND VON RAYSKI, BILDNIS DES HERRN VON FABRICE

FERDINAND WALDMÜLLER, KALKBRENNEREI

sondern es ihm auch gelang, diesen als Förster bei München noch lebenden Herrn ausfindig zu machen, war es möglich den Autor und die genaue Entstehungszeit festzustellen. Georg Berger war ein Schüler von Diez und hatte von dem Meister für dieses Stilleben das genannte Tierstück von Diez geliehen bekommen, als er 1882 die Arbeit ausführte. Der von Haus aus recht talentierte Künstler hat später die Malerei gänzlich aufgegeben. — Wieviele solcher „Bergers" mögen nach hundert Jahren als „Schuchs" kursieren, wieviele Tizians aber auch mögen von solchen Bergers gemalt sein?

Sehr typisch für die Entwicklung der von Leibl beziehungsweise von Diez angeregten Münchener Malerei der siebziger und achtziger Jahre ist der Fall Helmer. Von ihm besitzt die Pinakothek bereits einen sehr tüchtigen Studienkopf. Neu erworben wurde eine der schönsten Arbeiten des Künstlers, ein Ausschnitt aus Alt-München, ein sehr weich und tonig gemaltes Stück aus dem Anfang der siebziger Jahre. Helmer hat ebenso wie viele andere das rein Handwerkliche seines Vorbildes sehr gut verstanden, aber er kam nicht darüber hinaus. Wohl kann man nicht bei ihm von einer ständigen Abhängigkeit seines oder seiner Vorbilder sprechen, aber je mehr er sich selbständig zu machen suchte, desto flacher und verblasener wurde seine Kunst.

Über dem Bild Helmers weht noch ein Hauch der echten Münchener Stimmungslandschaftsmalerei. Es ist gänzlich verkehrt, was neulich in einem Aufsatz über den Landschafter Poschinger zu lesen war, dass die Münchener Landschaftsmalerei vor Lier nur „gemalte Geographie, gemalte Heimatkunde" gewesen sei. Das gerade Gegenteil ist richtig. Es verlohnt, sich auf diese Dinge in einer eigenen Betrachtung einmal genauer einzugehen. Hier sei nur soviel bemerkt, dass der stark von Ruysdael beeinflusste Eduard Schleich, wie auch der pathetische Rottmann, sowie dessen Schüler August Seidel in keiner Weise den zitierten Vorwurf verdienen. Man könnte vielmehr sagen, dass gerade mit Lier die Münchener Malerei in eine objektivere Richtung einlenkt, dass von jetzt an viel mehr Constable und die weitere Barbizon-Schule von den Neueren

CASPER DAVID FRIEDRICH. LANDSCHAFT AUS DEM RIESENGEBIRGE

AUGUST SEIDEL, LANDSCHAFT BEI GROSSHESSELOHE

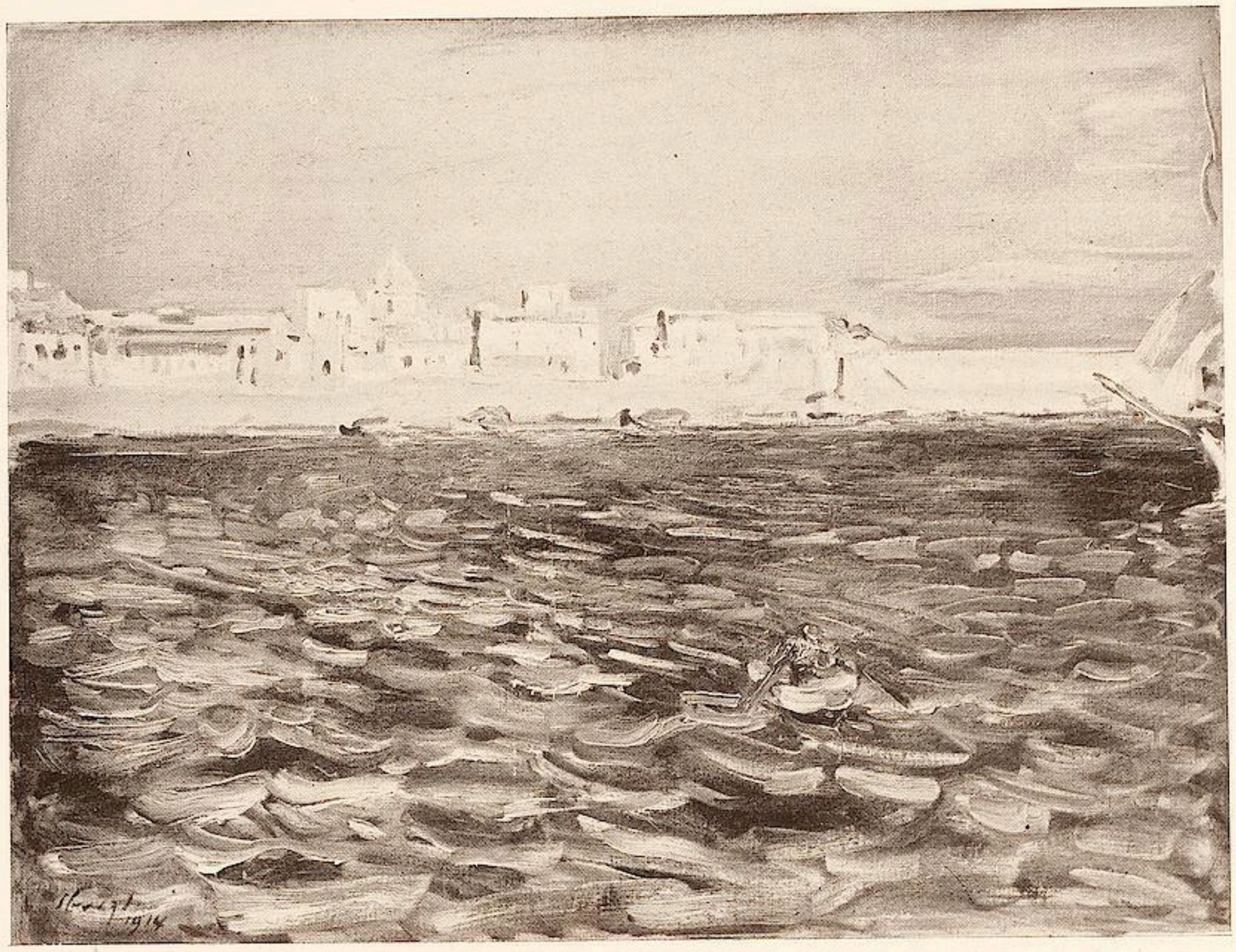
und was die Älteren anlangt, die holländische Malerei von der Art Wijnants den Münchnern vorbildlich wird. Gerade die beiden neu erworbenen, breit und wuchtig gemalten Landschaften von Seidel „Bei Grosshesselohe“ und „Viadukt bei Diessen“, einerseits — und der zarte und feintonig behandelte „Steinbruch bei Paris“ von Lier andrerseits sind der beste Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung. Es scheint mir gerade in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit hervorzuheben, dass die „Riesengebirgslandschaft mit aufsteigendem Nebel“ von Kaspar David Friedrich, Thomas grosse „Mainlandschaft“ von 1875, wie auch die beiden Landschaftsstudien von Louis Eysen nicht nur ganz allgemein als bedeutende Neuerwerbungen zu begrüssen sind, sondern besonders als willkommene Ergänzungen und Vergleichsobjekte zur Münchener Stimmungslandschaftsmalerei. Dass bisher Kaspar David Friedrich in München überhaupt nicht vertreten war, musste man als eine höchst schmerzliche Lücke empfinden. Um so erfreulicher ist es, dass die Pinakothek jetzt ein bisher in der weiteren Öffentlichkeit gänzlich unbekanntes Hauptwerk des Meisters erwerben konnte. Man wird wohl nicht fehl gehen seine Entstehung in die Jahre 1815 — 1820 zu setzen. Die zurückhaltende stilistische Verarbeitung des empfangenen Natureindrucks, die fein poetische Verklärung des Naturschauspiels, die hier dem Maler gelungen ist, namentlich in der Art wie sich die silbergrauen Töne mehr und mehr von dem erdenschweren Grün und Braun loslösen, ist für München ebenso interessant, wie die Art, mit der Hans Thoma seinen Vorwurf bemeistert hat. Es ist kein Thoma von gewöhnlicher Art: ungemein breit malerisch ist alles hingesetzt mit einer erstaunlichen Ökonomie der Mittel; das grosse Format ist durchaus bezwungen, und das leise Pathos, das hier zu verspüren ist, sticht angenehm ab von der oft peinlich gezwungenen Art, mit der man sich in späteren Arbeiten des Künstlers abfinden muss.

Ebenso wie ein solch malerischer Thoma unbedingt nach München gehört, musste auch Rayski mit noch malerischeren Werken in der Pinakothek vertreten sein, als es der noch etwas zeichnerische

GEORG BERGER, WILDSTILLEBEN

von Tschudi erworbene „Graf Einsiedel“ ist. Die notwendige Ergänzung zu diesem an und für sich gewiss sehr schönen und künstlerisch durchaus selbständigen Porträt geben nun das Brustbild eines Herrn von Fabrice in der Uniform eines sächsischen Gardereiters, auf Blau und Gelb gestimmt, ein schönes Stück weicher und satter Malerei, die nichts von der Sprödigkeit des Einsiedel-Porträts besitzt, und das sehr frei-malerisch hingesetzte kleine Reiterbildnis, angeblich einen Herrn von Einsiedel als sächsischen Gardereiter darstellend, das in bester Weise an Géricault erinnernd, doch lockerer gemalt ist als die Arbeiten des Franzosen.

Ist bei Rayski der unmittelbare Anschluss an Géricault und an Lawrence interessant, so ist es bei Lenbach die virtuose Übernahme fremder Vorbilder, das pikante Zusammenbrauen verschiedenartiger alter Rezepte, wofür die 1863 gemalte „Russische Fürstin“ mit das glänzendste Exempel ist. Wie hier Anleihen bei Rembrandt und Tizian gemacht sind und ein äusserlich blendender dekorativer Effekt erzielt ist, der einen von fern an gewisse Arbeiten Aert de Gelders und Goyas erinnert, das zeigt Lenbachs, leider zu sehr und zu früh in falscher Weise kunsthistorisch orientierte Begabung in seltener Klarheit. In diesem Porträt ahnt man soviel ursprünglich starkes Talent, dass man aufs neue das unselige Abbiegen Lenbachs von seinem ursprünglichen Pfad bedauert. Schon Meier-Gräfe weist in seinem Marées-buch besonders auf dieses Stück hin, das zu der Zeit entstand, da Marées mit Lenbach in persönlicher Beziehung stand. Freilich wird dabei Meier-Gräfe dem Lenbachschen Konterfei nicht ganz gerecht. Zweifelsohne war Lenbach von Haus kein geringeres Maltalent als Marées, und gerade um die beiden Persönlichkeiten gerecht gegeneinander abzuwägen, musste dieses Bildnis wie



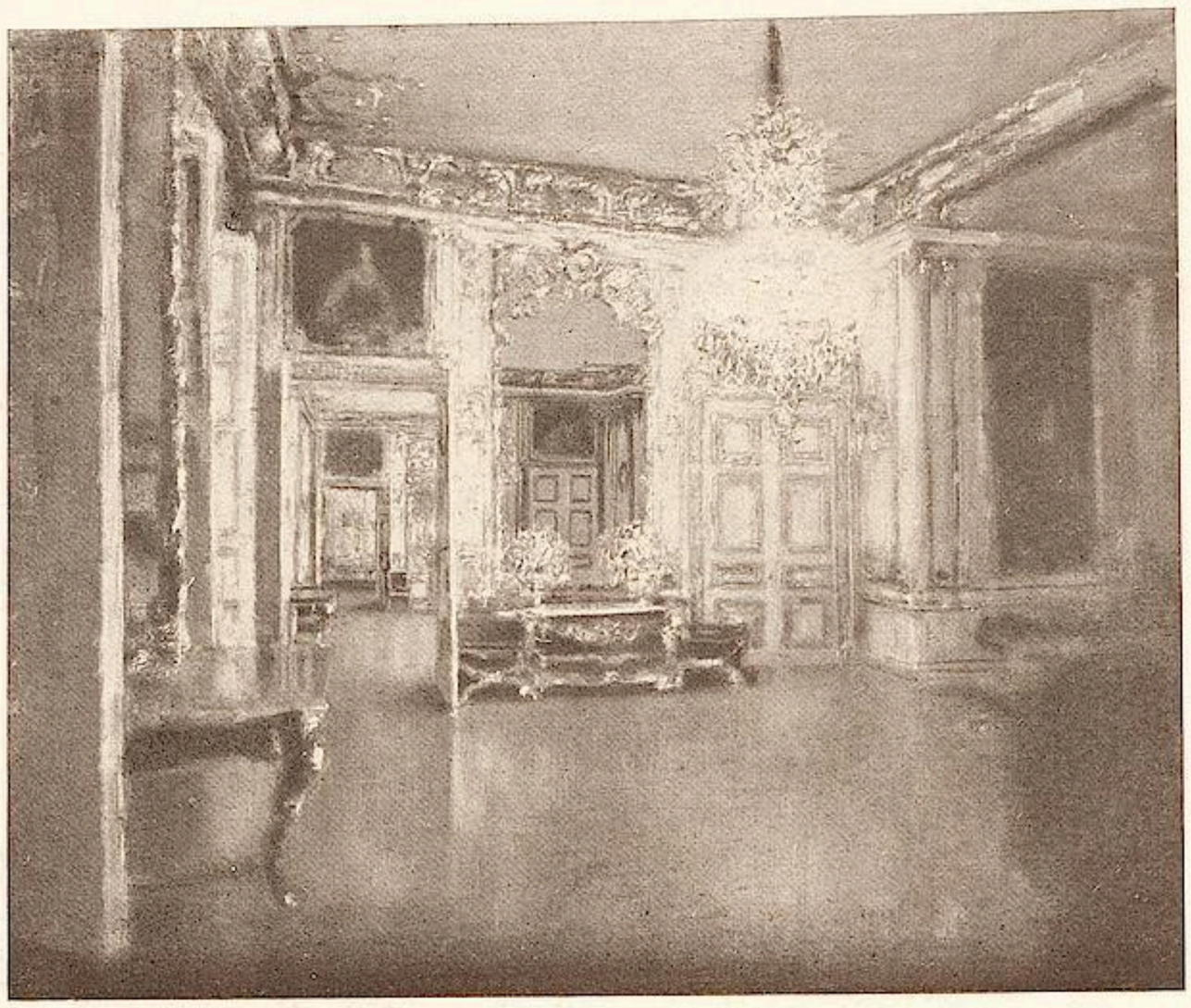
MAX SLEVOGT, SYRAKUS

keine andere Arbeit Lenbachs unbedingt für die neue Pinakothek erworben werden.

Welch ein Unterschied zwischen diesem Virtuosenstück und dem Bildnis eines Husarenobersten von Max Liebermann! Das Porträt ist schon vor einiger Zeit in dieser Zeitschrift kurz gewürdigt worden. Hier aber sei besonders betont, dass gerade dieses Bildnis für München nicht nur wertvoll ist wegen seiner Qualität als abgerundete Leistung des ganz reifen Meisters, sondern weil meines Erachtens gerade dieses Bild in vorzüglichster Weise zeigt, dass die verehrende und nacheifernde Beschäftigung alter Meister zu ganz anderen Zielen und Ergebnissen führen kann, als es in der Münchener Malerei zu beobachten ist. Denn mir scheint, dass Liebermann in keinem anderen Stück so sehr seinem Ideal, der Frans Hals unserer Tage zu werden, nahe gekommen ist, wie in diesem Bildnis, dessen Aufbau in jeder Hinsicht bewunderungswürdig und dessen Lebendigkeit und Reichtum an malerischen Feinheiten um so grösser erscheint, je mehr man sich darin vertieft. Liebermann ist wohl dem Ideal treu geblieben, dem er schon vor einem Menschenalter nachstrebte. Aber welche Entwicklung hat er inzwischen durchgemacht, wieviel freier und persönlicher ist seine Kunst geworden! Das an und für sich gewiss vorzügliche Bildnis des Malers Krohn, das in der heurigen Ausstellung der Münchener Sezession zu sehen ist, wirkt, wenngleich es schon ein echter Liebermann durch und durch ist, im Verhältnis zu dem Husarenoberst, wie, um einen starken Ausdruck zu gebrauchen, eine höchst verständnisvolle Nachahmung eines alten Meisters gegenüber einer selbst Schule machenden Meisterleistung eines gänzlich unabhängigen Künstlers.

Man möchte wünschen, dass Max Slevogt bald ebenso glänzend in der Pinakothek vertreten wäre, wie es Liebermann nunmehr ist. Ein guter Anfang dazu wurde gemacht durch die Erwerbung eines Früchtestillebens und einer Landschaft von 1914

ALBERT WEISGEBER, ABSALOM



ALBERT VON KELLER, INNENRAUM

der „Einfahrt in den Hafen von Syrakus“. Wenngleich die Bilder bereits viel mehr von dem Maler Slevogt geben, der heute mit Recht gefeiert wird, als das gute Bild „Die Feierstunde“ vom Ende seiner Frühzeit, so saftig quellend, so lebendig der malerische Vortrag ist, so scheint es doch nötig, Slevogt nicht nur durch ein Porträt und eine neuere Komposition, sondern durch ein noch bedeutenderes Stilleben und eine weitere Landschaft in der Münchener Galerie dem ganzen Umfang seines Könnens und seiner Bedeutung entsprechend zu zeigen. Es wäre zu begrüssen, wenn der Meister bald in ähnlicher Weise in München repräsentiert wäre, wie es von nun an sein allzufrüh uns entrissener Landsmann Albert Weisgerber ist. Zu Weisgerbers von kraftvoller Koloristik getragener und aufs glücklichste ausgeglichener grosser „Somalifrau“, die unter Stadler angekauft wurde, hat man das letzte Bild erworben, das der Künstler vor Kriegsausbruch noch wirklich vollendet hat. Es ist der grosse „Absalom“, ein Bild, das bei aller Betonung des Inhaltlichen frei ist von jeder unangenehm illustrativen Note, das den Künstler auf einem neuen verheissungsvollen Weg, der von ihm angestrebten schönfarbigen Monumentalmalerei, zeigt, ein Gemälde, das zugleich beweist, wie ein moderner deutscher Künstler Delacroix auf sich hat wirken lassen wollen. (Wie sehr dieses Bild als monumentales Staffeleibild gedacht ist, zeigt nichts deutlicher, als die kleine Skizze, die in der Weisgerber-Gedächtnis-Ausstellung zu sehen war und in der das, was der Künstler hier eigentlich wollte, noch in keiner Weise zur Geltung kommt.) Als ergänzende Gegenstücke zu diesem stark bewegten „Absalom“ erhielt die Pinakothek aus der Weisgeber-Gedächtnisausstellung nach ihrer Wahl als Geschenk die schöne Fassung des im Wald zusammengebrochenen „heiligen Sebastian“ aus des Künstlers mittlerer Zeit und die leider nicht ganz vollendete „Nackte Frau in der Berglandschaft“, eine neue Fassung des Tizianischen Venusbildes, von dem man sagen möchte, dass es voll pathetischer Ruhe ist, und endlich als Leihgabe die vielleicht delikateste, abgeklärteste Schöpfung des Künstlers „Der Mann mit der nackten Frau am Balkon“, jenes Bild, das bereits vor einigen Jahren in diesen Blättern abgebildet worden ist.

Zum Schluss sei noch die Erwerbung eines kleinen Corot notiert. Die bayrische Staatssammlung besass bisher kein einziges Werk des grossen Meisters (ebenso wie Diaz und der gerade für Mün-

chen wichtige Rousseau noch immer nicht vertreten sind). Es steht zu hoffen, dass die Zeit nicht allzuferne ist, da die Pinakothek nicht nur eine grosse, wirklich bedeutende Landschaft, sondern auch ein nicht minder importantes figurales Stück von Corot besitzen wird. Inzwischen sei das feine Kabinettstück mit Freuden begrüsst, eine Darstellung der von Corot um 1865 öfter gemalten „Mühle von Mantes“, nicht besonders farbig, aber von grösstem Zauber in der Abwägung der Valeurs und gerade durch seine Anspruchslosigkeit in steigendem Maasse fesselnd.

ALBERT VON KELLER, DAMENBILDNIS

TORSO VON NAXOS, GRIECHISCH. 4. JAHRH. V. CHR. ABB. 1

GRIECHISCHE AKTSTATUEN
IM BERLINER MUSEUM

VON

BRUNO SCHRÖDER

Griechentum ist ein relativer Begriff. Dem einen gleichgültig oder Gegenstand nüchterner Kritik, bringt es dem andern Schönheit und Glanz ins Leben, umfasst es dem dritten das, was ihm am höchsten gilt. Aber, um einen Wert zu haben, will es erworben sein. Es zwingt den Nachfahren, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Das haben die Völker und Zeiten bisher immer von neuem gethan. Auch unsere Zeit hat diese Pflicht.

Bis vor kurzem galt als das Wichtigste, was die Griechen der Welt des Schönen, als Dichter, Denker und Künstler geschenkt haben. Wenn hingegen neulich einer unserer Gelehrtesten die Schöpfung der Wissenschaft als grösste Ruhmesthat griechischen

Geistes feierte, so wurde füglich anerkannt, was der Menschheit Drang nach Wahrheit den Griechen schuldet. Aber es hat auch eine Zeit gegeben, die mit Bewunderung die hohen sittlichen Eigenschaften griechischer Männer erkannte und zum Muster für das Streben nach dem Guten nahm. Auch wir haben wieder Anlass, der ethischen Ideale zu gedenken, die bei den Griechen einmal — und zum ersten Male in der Geschichte der Menschheit — Ausdruck und Geltung gefunden haben. Das Erleben unserer Tage nötigt uns, Eigenschaften wie Vaterlandsliebe, Tapferkeit und Opfermut zu preisen und das Volk zu bewundern, das darin schon für das spätere Altertum Muster und Vorbild war: das Volk der Griechen.

Wir machen uns schwerlich einen rechten Begriff, wie der Grieche von Stand mit seinen leiblichen Eigenschaften und mit Hab und Gut in den Dienst des Staatsgedankens gestellt war. Der Staatsgedanke aber beruht nicht bloss auf dem Willen zur Macht; bei den Griechen hatte er das ethische Ideal der Kraft, Tüchtigkeit und Selbstbehauptung zur Voraussetzung. Ihm diente die Erziehung, die Gymnastik, die den Mann wehrhaft macht, ihm das Wettstreiten, das im griechischen Leben so viel Raum einnimmt und die hohe Wertung, die dem Sieger zu teil wird.

Ohne dies Ideal aber ist auch die griechische Kunst undenkbar. Was wir an ihr rühmen, Schönheit, Gleichmass, Adel, deckt sich im letzten Grunde mit dem ethischen Ideal der Vollkommenheit. Seiner Verherrlichung aber dienen die Kunstwerke, die nichts weiter darstellen als den Mann in der Kraft und Pracht seiner nackten Glieder, jene unendliche Zahl von Grabfiguren, Siegerstatuen und Ehrenmälern, von denen ein Rest auch auf uns gelangt ist.

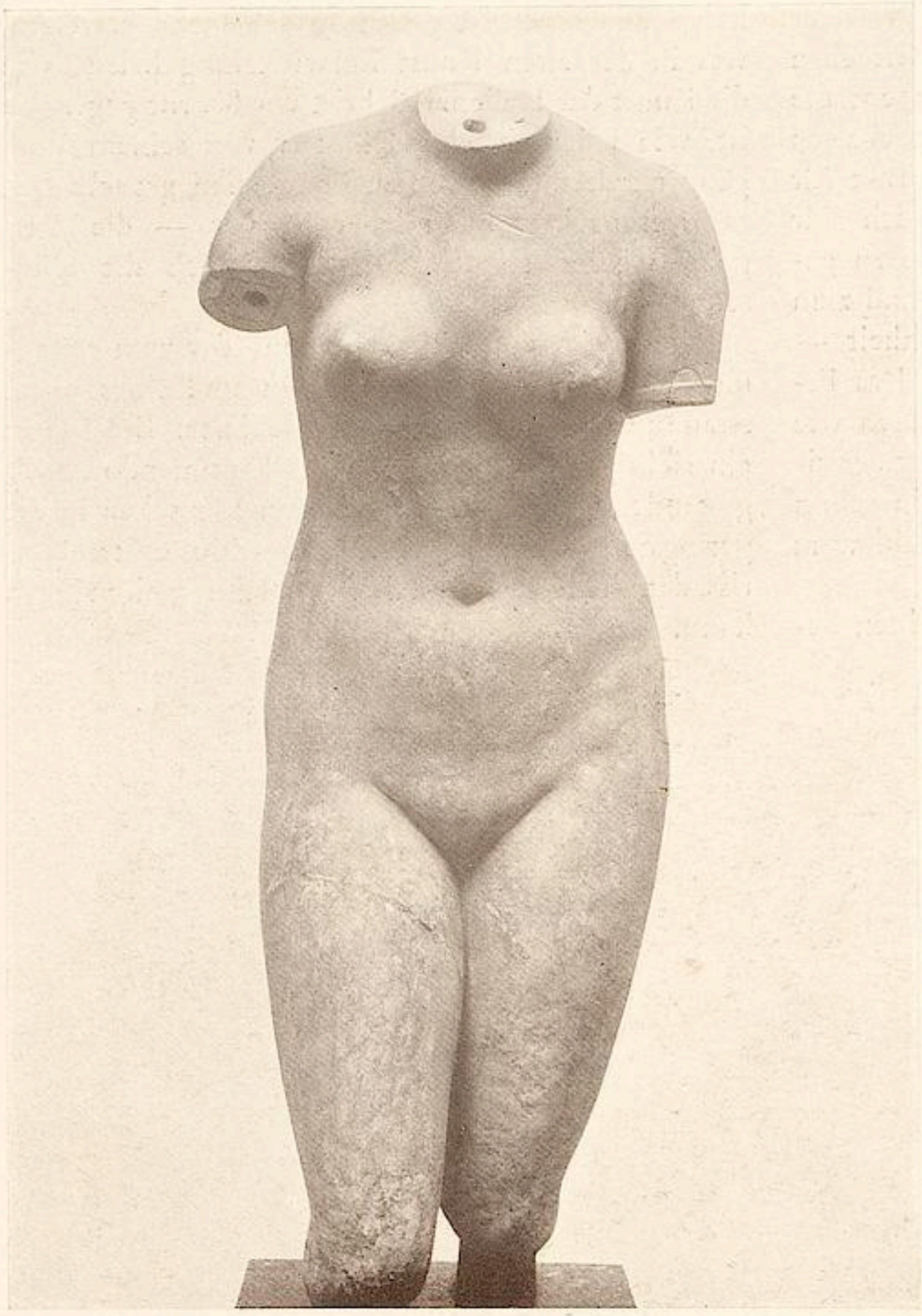
Diese Statuen sind Kern und Mittelpunkt der griechischen Plastik bis in den Hellenismus hinein; die grössten Meister haben beigetragen, die darin verkörperte Idee immer überzeugender und wahrer zu gestalten.

Ein gut angelegter Zyklus von Vorträgen über antike Skulpturen pflegt mit eben diesem Thema zu beginnen, denn kaum anderswo lässt sich so schlagend erweisen, was in der alten Kunst Entwickelung heisst, wie die Kunst der Hellenen Schritt vor Schritt gegangen ist, wie jeder einzelne Künstler von seinem Vorgänger gelernt und ihn zu übertreffen gesucht hat.

Ein nackter männlicher Körper — die Aufgabe scheint so leicht und ist doch die allerschwerste.

Ich weiss von einem Jungen, der zum erstenmal Thon in die Hände bekam und flugs einen stramm stehenden Soldaten modellierte. Ihn führte ein richtiger Instinkt, denn das Kommando „Stillgestanden“ zwingt den modernen Menschen in die geringste Ausdehnung und den geschlossensten Umriss, den der Körper in stehender Haltung einnehmen kann.

APOLLON. GRIECHISCH. 4. JAHRH. V. CHR. BRONZE. ABB. 3



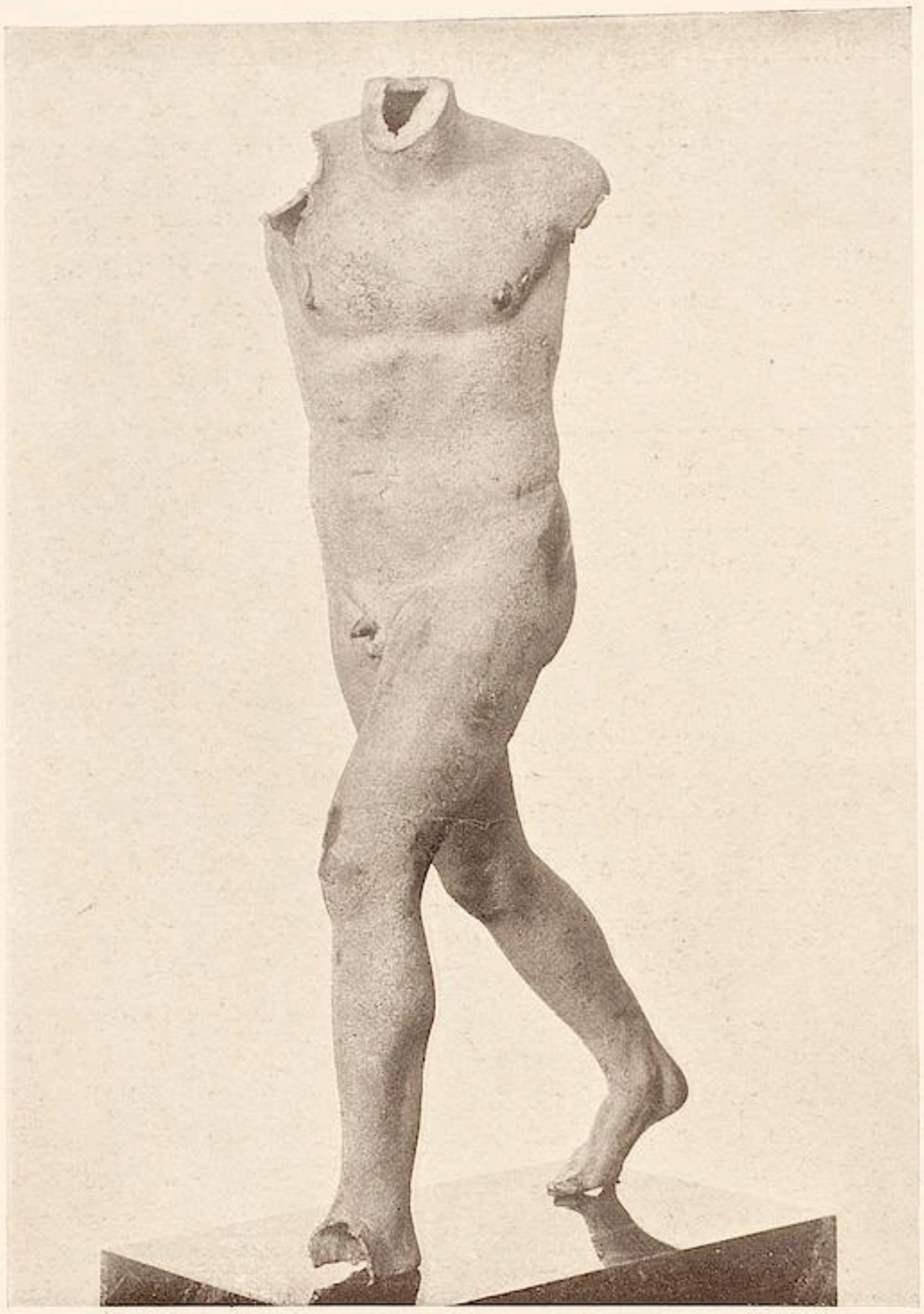
APHRODITE. GRIECHISCH, 4. JAHRH. V. CHR. ANTIKE KOPIE. ABB. 4

Dem Griechen wäre eine solche unfreie Stellung ein Greuel gewesen, und doch hat seine Kunst einmal mit etwas ähnlichem angefangen: sie übernahm von den Ägyptern den Typus des Mannes, wie er hochaufgerichtet mit vorgesetztem linken Bein dasteht, die Hände an die Oberschenkel angepresst, Kopf und Augen geradeaus gerichtet. Unsere Sammlung besitzt in dem Torso von Naxos (Abbildung 1) ein schon ziemlich junges Beispiel aus der langen Reihe nackter Gestalten, die man früher Apollofiguren nannte, jetzt aber als Grabstatuen von Jünglingen deutet, ohne doch ihre Verwendung als Kultbilder zu leugnen. In einem Zeitraum von rund zwei Jahrhunderten hat die griechische Kunst die Bildung dieser Jünglingsgestalten soweit gefördert, dass man den letzten Beispielen grosse Naturwahrheit zusprechen muss. Unsere Statue bezeichnet einen Punkt etwa auf der Mitte der Bahn. Die Gliedmassen sind schon gut beobachtet, Knochen und Muskeln der Natur gemäss gebildet. Nur der Rumpf, der ja durch die Tracht gewöhnlich verdeckt war, zeigt noch Mängel in der Modellierung von Bauch und Hüften. Und doch steckt Leben in dem Burschen; man traut ihm zu, dass er seine Glieder gebrauchen kann.

Bei aller Gebundenheit zeigt das Werk den Willen zur Schönheit und Rundung; für uns aber bedeutet es mehr als eine zufällig erhaltene Grabstatue von irgendeiner Stilstufe: es verkörpert uns mit dem straffen Dastehen, mit dem energischen Aufrichten den geschichtlichen Begriff der jungen aufstrebenden griechischen Kultur, die noch unfertig in allem war, aber jenen Trieb zum Fortschreiten, zur Entwicklung und zur Befreiung aus den Fesseln der Unkultur in sich hatte, der uns heute mit Neid und Bewunderung erfüllt.

Der Torso der Abbildung 2 stammt von der guten Kopie einer Jünglingsfigur, deren Original etwa hundert Jahre nach dem Naxischen Torso entstanden ist. In der Zwischenzeit waren Werke wie die Giebel von der Akropolis in Athen, von Ägina und Olympia geschaffen worden, waren Meister am Werke gewesen, die ihre Arbeiten mit ihren Namen zeichneten und in der Kunstgeschichte fortleben. Der Fortschritt ist unverkennbar. Auch dieser Jüngling steht aufrecht da, aber die Gliedmassen sind ganz gelöst; der linke Unterarm war gehoben, der rechte Arm hing lässig herab, die Beine sind als Standbein und Spielbein unterschieden und die Hüften leicht verschoben; auch zeigt der Torso, wie die Kunst gelernt hat, den Rumpf lebendig zu gestalten. Blühendes Fleisch, in seiner Struktur richtig gebildet, von straffer Haut überspannt, bedeckt das feste Knochengerüst; die Brust ist kräftig vorgewölbt, der Bauch eingezogen. Es ist der Körper eines jugendlichen Athleten, aber, wie eine besser erhaltene Kopie lehrt, ruht der Kämpfer; er will spenden und senkt mit der Geste sittsamer Bescheidenheit das Haupt. Siegerkraft, Siegerbewusstsein, aber kultivierte, gebändigte Kraft;

JUNGER ATHLET. GRIECHISCH, 5. JAHRH. V. CHR. ANTIKE KOPIE. ABB. 2



HYPNOS. GRIECHISCH, 4. JAHRH. V. CHR. BRONZE. ABB. 5.

keine unnötige Anstrengung, leichte Anmut, die gerade dem athletisch geschulten Körper so wohl ansteht — so zeigt die Statue uns den Griechen-Jüngling als das Ideal einer Generation, die in unerhörtem Aufschwung eine Stufe hoher Kultur erreicht hat, aber kampfbereit sein muss, um die Güter des Lebens zu behaupten.

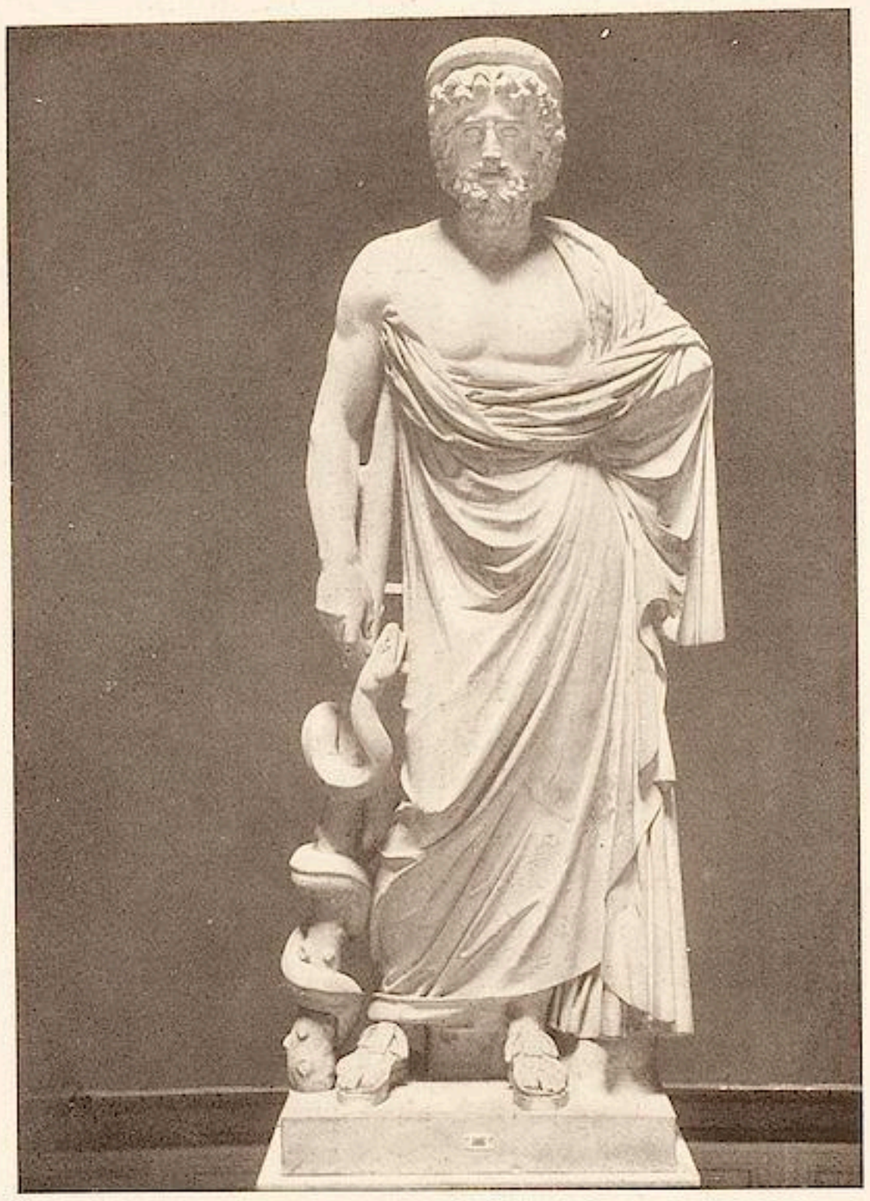
Betrachten wir nur das rein Künstlerische, so bezeichnet die Verlegung des Körpergewichts auf das Standbein und das Seitwärtsstellen des Spielbeins eine wichtige Neuerung, die sich weiter entwickelt und schliesslich zum Apoxyomenos des Lysippos geführt hat. Eine andere Entwicklungslinie hub an, als das eine Bein des stehenden Mannes anstatt zur Seite nach rückwärts gestellt wurde; schon in dem Doryphoros des Polyklet hat das Motiv seine erste klassische Lösung gefunden. In diesem Werk ist verstandesmässige Konstruktion mit Schönheitssinn wunderbar ausgeglichen, doch fehlt ihm für unser Gefühl die feinere Beseelung, die wir sonst auch an dem strengsten Götterbild zu sehen gewohnt sind. Aber in der Schule des argivischen Meisters, der sich selbst im späteren Verlauf seiner Thätigkeit attischen Einflüssen nicht verschlossen hat, stellt sich auch die Anmut ein, die wir sonst als charakteristisch für attisches Wesen ansehn. In unserem Bronzejüngling (Abbildung 3), den das Meer bei Eleusis so wohl verwahrt hat, finden wir das Schreiten ähnlich wie bei den polykletischen Gestalten, aber der jugendliche Apollon bewegt sich in gefälliger Lässigkeit; er trägt seine Attribute, Bogen, Pfeile und Lorbeerzweig nicht mehr mit so feierlichem Ernste wie etwa der Kasseler Apoll; die Muskulatur gleicht eher der eines Knaben als eines erprobten Wettkämpfers, die ganze Gestalt ist von weich fliessenden Linien umrissen. Das Werk kann uns die Wandlung vergegenwärtigen, die das vierte Jahrhundert v. Chr. dem Griechentum des Mutterlandes gebracht hat. Das Heldische weicht der Stimmungsseligkeit, die energische Spannung hat nachgelassen; wir ahnen die Gefahren der allzu hochgesteigerten Kultur und des Wohllebens und verstehen, warum das Hellenentum dem Ansturm der jungen makedonischen Macht erliegen musste.

So ist es der Kunst des vierten Jahrhunderts auch gelungen, dem weiblichen Ideal die rechte Form zu geben. Im fünften Jahrhundert war das Weib gleich dem Mann mit breiten Schultern und schmalen Hüften gebildet worden. Um die Wende zum vierten Jahrhundert zeigen sich die Ansätze, dem weicheren Stimmungsleben der Frau gerecht zu werden; denn von der Hand des Praxiteles geleitet, hält Aphrodite, das nackte, liebespendende und begehrende Weib, ihren Einzug in die griechische Plastik. Die Knidische Aphrodite war das bebewunderte Musterbild; in unzähligen Statuen und Statuetten hat sich seine Nachwirkung erhalten. Auch unser Torso (Abbildung 4) ist ein Nachhall

SOG. NARKISSOS. GRIECHISCH, 5. JAHRH. V. CHR. ANTIKE KOPIE. ABB. 6

jener Schöpfung. Die Göttin, echt weiblich mit den schmalen Schultern und den schwellenden Formen zarten Fleisches gebildet, steht leicht vorgebeugt da. Ein schmaler Reif am Arm ist ihr Schmuck; sie will nichts sein als die Verkörperung der Schönheit und weiblichen Anmut.

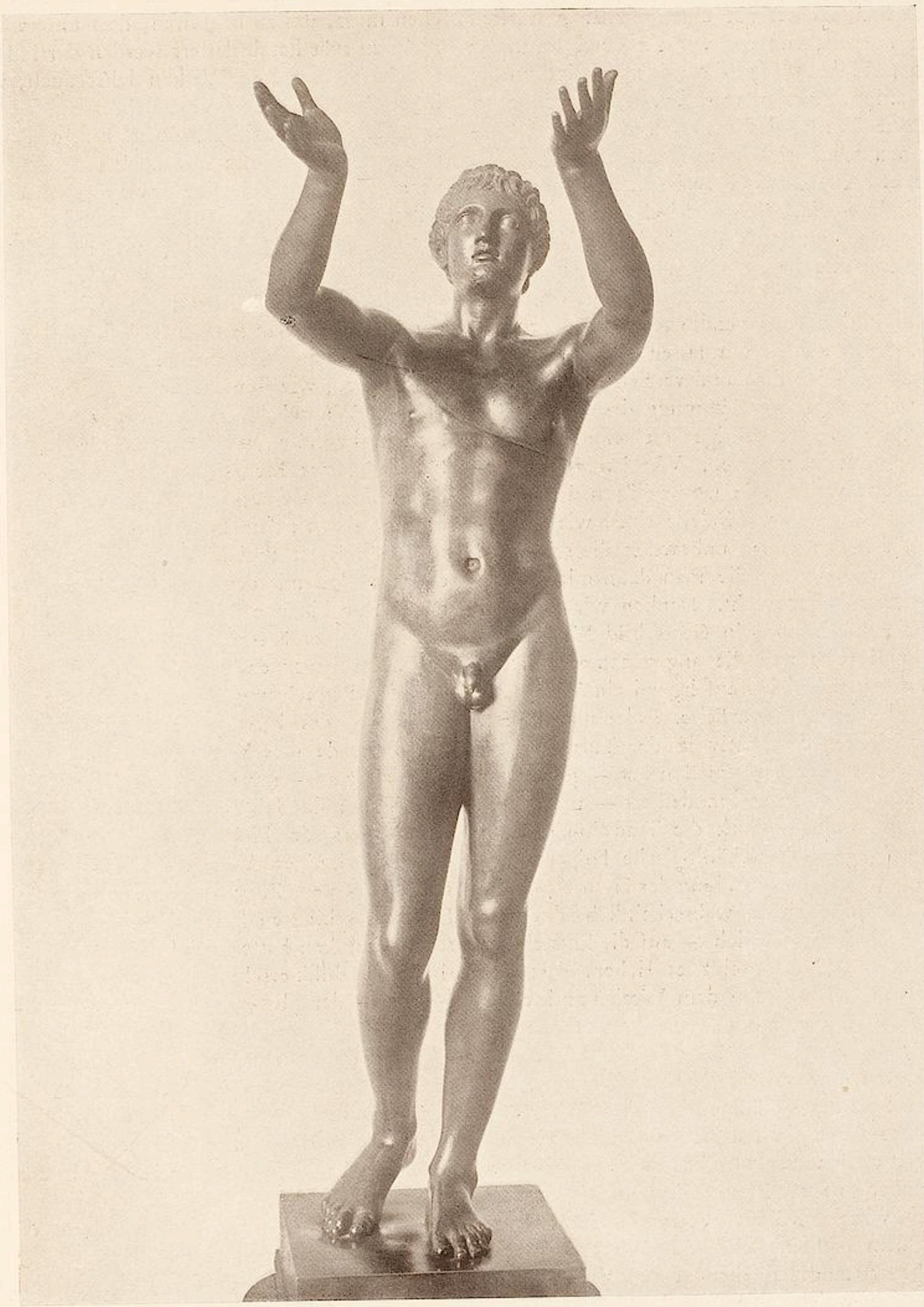
Mit Aphrodite zieht ein ganzer Schwarm von jungen Gottheiten in die hohe Bildnerei ein: Eros samt Musen und Chariten und dem nach Wein



ASKLEPIOS. GRIECHISCH, 4. JAHRH. V. CHR. ANTIKE KOPIE.
ABB. 7

und Liebe lüsternen Gefolge des Dionysos. Wir haben in unserm kleinen Hypnos (Abbildung 5) ein Beispiel aus dieser Schar; ein anmutiges Werk, das seine Entstehungszeit, das vierte Jahrhundert, deutlich verrät. Poetisch ist die ganze Erfindung; der Gott ist, wie jetzt soviele ehemals ernst und würdig vorgestellte Götter des olympischen Kreises, jugendlich, knabenhaft gedacht, mit weichen Schritten eilt er dahin, in der vorgestreckten Rechten hielt er das Horn, aus dem er der Welt den gliederlösenden Schlaf spendet. Fast widerspricht eine solche Erfindung der Plastik, aber bei den Griechen sind wir so daran gewöhnt, reine Vorstellungen in menschlich-plastischen Formen verkörpert zu sehen, dass wir auch hier die Erde, die Menschen, alles, was der Maler mit auf sein Bild bringen würde, kaum vermissen. Auch hat der Künstler es verstanden, das rein Körperliche der Statuette mit dem Vorwurf in Einklang zu bringen. Die zarten, fast allzu weichen Formen passen gar wohl zu dem Wesen des Gottes, der so gar nichts mit Kampf und Anstrengung zu thun hat.

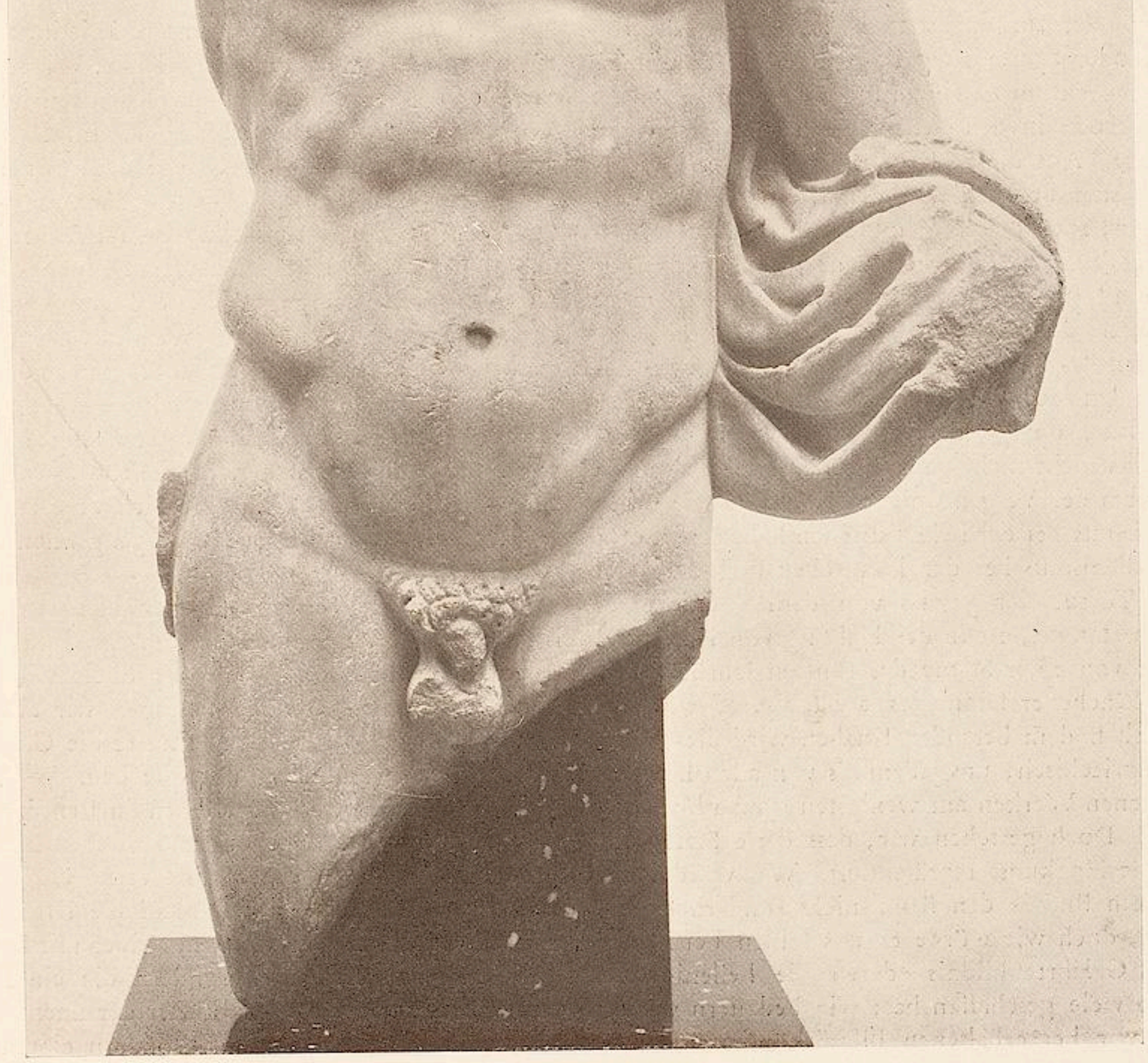
Aus besser erhaltenen, statuarischen Werken gleichen Inhalts können wir hier das Fehlende ergänzen. Ist es Zufall oder Kennzeichen, wenn eine Zeit eine solche weichgestimmte Erfindung macht, mit Beifall aufnimmt und mit leichten Änderungen öfter neuschafft? Vielleicht lesen wir zuviel in die Kunstformen hinein. Vielleicht muss uns die kleine,



DER BETENDE KNABE. GRIECHISCH, 4. JAHRH. V. CHR. BRONZE. ABB. 8

im Altertum offenbar viel bewunderte und oft kopierte Statue eines auf einen Pfeiler gestützten Knaben warnen, von der wir ein gutes Exemplar besitzen (Abbildung 6), denn hier scheint unsere Interpretationskunst zu versagen. Aber man muss das schöne Werk, das man herkömmlich „Narkissos“ nennt, nur richtig auffassen. Man hat sich gequält, es kunsthistorisch zu bestimmen, aber weder „attisch“ noch „peloponnesisch“ oder „ionisch“ wollen verfangen; auch die Datierung schwankt unsicher hin und her, und am wenigsten will es gelingen, die ursprüngliche Bestimmung, ob Grabfigur, ob Bild eines jugendlichen Gottes, zu erklügeln. Mich dünkt, wir lassen diese Fragen am besten auf sich beruhen und verzichten auch darauf, die eigentümliche Stimmung des Werkes für Rückschlüsse auf die geistige Beschaffenheit seiner Entstehungszeit auszunutzen. Wer jemals Akt gezeichnet hat, weiss, wie langweilig meistens die üblichen Posituren der Modelle sind, wie sie dagegen in den Pausen oft unbewusst die schönsten Stellungen einnehmen, die man dann mit raschen Strichen festzuhalten sucht. Denken wir uns, der Junge habe für irgend ein Götterbild Modell gestanden und ruhe nun die angestrengten Glieder aus. Er stützt sich dabei auf irgend ein Werkstattgerät und blickt müde zur Seite. Es kann auch sein, dass der Meister das Motiv in der Turnhalle, in der Zwischenstunde, aufgegriffen hat — genug, er hat es schön gefunden und modelliert — unbekümmert darum, ob sein Werk die Tradition sprenge oder sonst gegen die archäologische Folgerichtigkeit verstosse. Die Verwendung der Figur als Grabschmuck ist möglich, ja wahrscheinlich, doch ist diese Frage nicht wesentlich — auf die Entstehung kommt es an. Mir scheint es sicher, dass der Künstler den Gedanken zu dem Werk unmittelbar aus der Anschauung, aus dem Erlebnis empfangen hat. Er muss von der zufällig erschauten Schönheit betroffen gewesen sein, und er hat in seinem Werk den Reiz des Zufälligen bewahrt. Wir müssen uns die Frage nach der Eigentümlichkeit des Motivs erst stellen, um zu sehen, wieviel Kunst in der scheinbar so natürlichen Stellung steckt, um zu bemerken, wie der Körper von zwei starken Senkrechten, dem rechten Bein und dem Pfeiler mit dem linken Arm des Knaben gestützt ist und wie der Rumpf in weicher Biegung dazwischen hängt. Auch empfindet schwerlich jeder Beschauer den Zwiespalt zwischen der noch eben spürbaren Strenge des Stils und dem freien Motiv, das man jedoch mit praxitelischen aufgelehnten Gestalten vergleichen muss, um zu begreifen, dass unsere Statuette nicht zu spät herab datiert werden darf. Der Vergleich mit späteren Werken lehrt auch, wie viel innere Beseelung dem Vorwurf noch abzugewinnen war. Ich denke an Asklepiosstatuen, die, im Motiv mit unserer Statuette und auch untereinander alle verwandt, den Gott zeigen, wie er sich schwer auf seinen grossen Knotenstock stützt und nachdenklich zu Boden blickt (Abbildung 7). Auch hier finden wir die stützenden Graden und die weicheren Linien des aufgelehnten Körpers; aber wie ist hier alles der Idee unterthan gemacht! Wir fühlen, wie der Gott in Sinnen verloren ist und seines eigenen Leibes vergisst, wie ihm die Sorge um die Menschheit und der Wunsch ihr zu helfen quält. Vor solchen Statuen begreifen wir, warum die leidende und trostbedürftige Menschheit des späteren Altertums dem Asklepios eine so innige Verehrung gewidmet hat und sich zu dem Gotte hingezogen fühlte, der so schön Kraft und Milde in seinem Wesen vereinigt und damit dem antiken Mannesideal einen neuen Zug hinzugefügt hat.

Mit seiner äusserlichen Formenschönheit kann der „Narkissos“ endlich den Hintergrund bilden für die Betrachtung eines unserer berühmtesten Originale, des betenden Knaben (Abbildung 8). Die Zeit, da dies Werk geschaffen wurde, steht ziemlich fest — etwa die Jahrzehnte nach Alexanders Tode; das lehren die schlanken Verhältnisse des Körpers, der kleine Kopf, die weichen, leider durch unsinniges Abraspeln der Oberfläche entstellten Formen, Züge, die etwa auf die Schule des Lysippos schliessen lassen. Das Träumen der attischen Gestalten hatte in den kräftigern peloponnesischen Erzbildnerschulen keinen Platz — und so führt uns der „betende Knabe“ zu den Athletenstatuen des fünften Jahrhunderts zurück. Denn wie sehr sich die politischen Verhältnisse und damit die geistigen Strömungen wandeln mochten, ein Grundzug des Griechenvolks, sein Ehrgeiz, blieb unverändert bis in die Römerzeit hinein. So sehen wir diesen Knaben wieder aufgerichtet vor dem Gotte stehen; er erhebt die Hände und fleht um den Sieg. Das früher allzusehr bewunderte Werk hat in letzter Zeit unberechtigte Unterschätzung erfahren, und besonders die Jünglingsbronze von Eleusis mit ihrer so viel besser erhaltenen Oberfläche hat ihm einen schweren Stand bereitet. Aber lassen wir auch hier die geistigen Werte auf uns wirken, die bei seiner Schöpfung mitgewirkt haben,



TORSO. HELLENISTISCH, 2. JAHRH. V. CHR. ABB. 9

so empfinden wir das starke Gefühl, das die edlen Formen des Knaben durchdringt, und die Ausdruckskraft der einfachen schönen Geste. Wir können dem Knaben nachfühlen, der bescheidenstolz den Gott um seinen Beistand beim Wettkampfe bittet, und wir billigen den Gedanken, das Bild des betenden als Siegesmal aufzustellen, als Zeichen, dass die Bitte erhört worden ist; nicht in prahlerischer Pose präsentiert sich der Sieger, sondern er giebt dem Gott die Ehre. Das ist nicht bloss edle Linie, und noch weniger eine Ausdruckskunst, die der Form Zwang anthut. Gestalt und Gedanke sind in reinem Einklang miteinander, und das ganze Werk ist noch ein Zeugnis echten, unentstellten Hellenentums.

Nach den vergeblichen Anstrengungen der Griechen, aus eigener Kraft zu einer politischen Einheit oder zur unbestrittenen Vorherrschaft von Athen oder Sparta zu gelangen, führte Alexander das Griechentum zu einem Imperialismus, der nach seinem Tode in den Teilreichen seiner Diadochen fortlebte. Aus dieser Epoche gesteigerten Machtgefühls stammt der Torso, den wir in Abbildung 9 abbilden; auch dieser ist mit seiner stolz aufgerichteten Haltung und übertriebenen Athletenmuskulatur ein treues Bild seiner Zeit, in der das pompöse Auftreten, das protzenhafte Gönnertum, das Hervortreten des Einzelnen an die Stelle der demokratischen Unterordnung gerückt sind; es war eine Spätkultur, üppig, überreif, in Dingen des Geschmacks nicht mehr ganz selbständig und der Anleihen bei der Vergangenheit bedürftig: wie unser Klassizismus bei der hellenistischen Kunst, so borgt der Hellenismus bei der klassischen Periode: auch dieser Torso, der gewiss von dem Bildnis eines Fürsten stammt, ist in der Haltung von Kopf und Armen von einer Statue des fünften Jahrhunderts, dem Münchener Diomedes, abhängig.

Neben dem betenden Knaben wird dies Werk fast ungriechisch, uns jedenfalls von allen hier besprochenen Werken am wenigsten sympathisch anmuten. Doch gestehen wir, dass diese Statue die offizielle Hofkunst repräsentiert. Wir würden bei so einem Bildnis den Kopf nicht sonderlich vermissen, doch wie würde er uns fehlen bei irgend einem Gelehrtenbildnis, deren die hellenistische Zeit so viele geschaffen hat; wie bedauern wir es, wenn wir bei erhaltenen Bildnisköpfen von Gelehrten den Namen nicht kennen! Das Griechentum hat sich eben nicht bloss in die Breite, sondern auch in die Tiefe entwickelt, doch hat die Wissenschaft dem Thema, das uns hier beschäftigt, der Darstellung des nackten männlichen Körpers mehr durch gebeugte als durch kraftvoll plastische Körper beigesteuert. Ein Beispiel für die porträthafte Auffassung solcher verfallenden Leiber besitzen wir in dem Torso eines Fischers, der spätrömischen Kopie eines hellenistischen Werks (Abbildung 10). Das Original war nicht so glatt, sondern sein Reiz bestand gerade in der zerklüfteten Oberfläche, der durchgearbeiteten und durch die fettlose Haut sichtbaren Muskulatur. Dies Bild eines Greises mit allen Zeichen seines Alters ist gewiss nicht schön in dem üblichen Sinne, aber es zeigt, wie die Plastik der Griechen immer tiefer in die Natur eingedrungen ist, ihren Typenschatz erweitert und einem natürlichen Zwange folgend ihre Entwicklung zu Ende geführt hat.

Wir haben nicht nötig, unsere Zeit im Spiegel irgend einer Vergangenheit zu erleben. Wir scheuen nicht den Vergleich mit ruhmreichen Kriegen der Vorzeit, um in Ehren zu bestehen. Im Gegenteil, neben ihnen erscheint die Grösse unseres Erlebens erst recht gewaltig.

Wem aber darum zu thun ist, die Wirrnis, die uns umgiebt, zu durchschauen, wer ausser der eigenen Erhebung oder Bedrängnis ein geistiges Verhältnis zu den Geschehnissen sucht, wen es verlangt, die treibenden Kräfte und Ideen zu erkennen, der thut wohl, sich an die Vergangenheit zu wenden. Er wird leichter erfassen, was bei uns zufällige Fügung, was Notwendigkeit ist, er wird die Kraft gewinnen, Unabwendbares zu tragen, zugleich aber auch die Freude, die grossen Dinge der Vergangenheit besser zu verstehen.

Lassen wir bei seite, was bisher geleistet worden ist, um das, was uns das Herz bewegt, in künstlerische Formen zu zwingen, und grübeln wir nicht, wie es geschehen könnte. Befragen wir aber die Vergangenheit, so meine ich, sind es die Griechen, die heute vernehmlich zu uns sprechen.

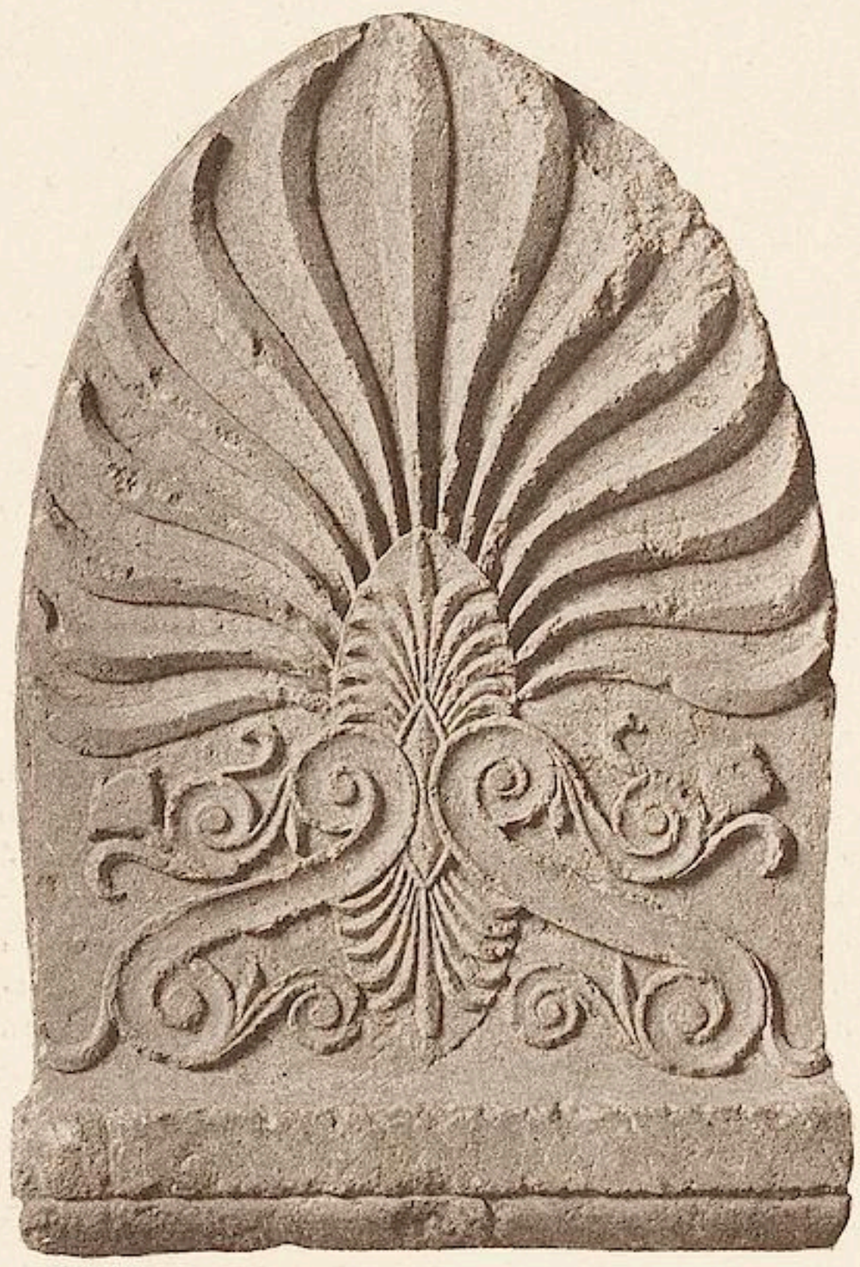
Das Stärkste, was wir erleben durften, ist doch das Schauspiel der ungeheuren deutschen Manneskraft, die sich aufgereckt hat und verbissen festhält, was sie ergriffen hat; es ist nicht die Kraft eines Individuums, nicht der Ausstrom einer mit Energie geladenen Persönlichkeit, sondern die eines Gesamtwillens, der nicht wie bisher der unendlichen Mannigfaltigkeit des Lebens, sondern einem Gedanken, einem Ideal, der Erhaltung unserer Art, dienstbar gemacht ist.

Auch bei den Griechen war über allem Streben

TORSO EINES FISCHERS. RÖMISCHE KOPIE EINES HELLENISTISCHEN WERKES. [ABB. 10

nach Individualisierung staatsbürgerliches Pflichtgefühl, nationales Selbstbewusstsein und Streben nach Macht und Selbstbehauptung lebendig, und sie haben ihm ein Symbol gegeben, das treffendste, das sich erfinden lässt: das Bild des einzelnen, nackten kraftvollen Mannes, das auch für den Gott galt.

Was damals in Heiligtümern und auf offener Strasse aufgestellt wurde, waren nicht Bilder der Eitelkeit oder Ruhmsucht, nicht Aktporträts schöner Männer oder Jünglinge, sondern Bilder des Griechen an und für sich, des Ideals, des Typus, der durch alle Brechungen hindurchleuchtet. Diesen einheitlichen Grundgedanken, die gleiche Beseelung all der Standbilder zu begreifen, kann uns die Gegenwart helfen, mit unserm aus unzähligen Kriegern zusammengewachsenen, aber in Gesinnung, Farbe und Stil so einheitlichen Heer. Wer aber diese höhere Einheit erfasst hat, mag getrost wieder Auslese halten und sich zu den vollkommensten, den Typen des fünften Jahrhunderts bekennen, und er wird dann um so mehr Anlass haben, die Griechen zu bewundern, nicht bloss um der Schönheit, sondern um ihrer Kraft willen.

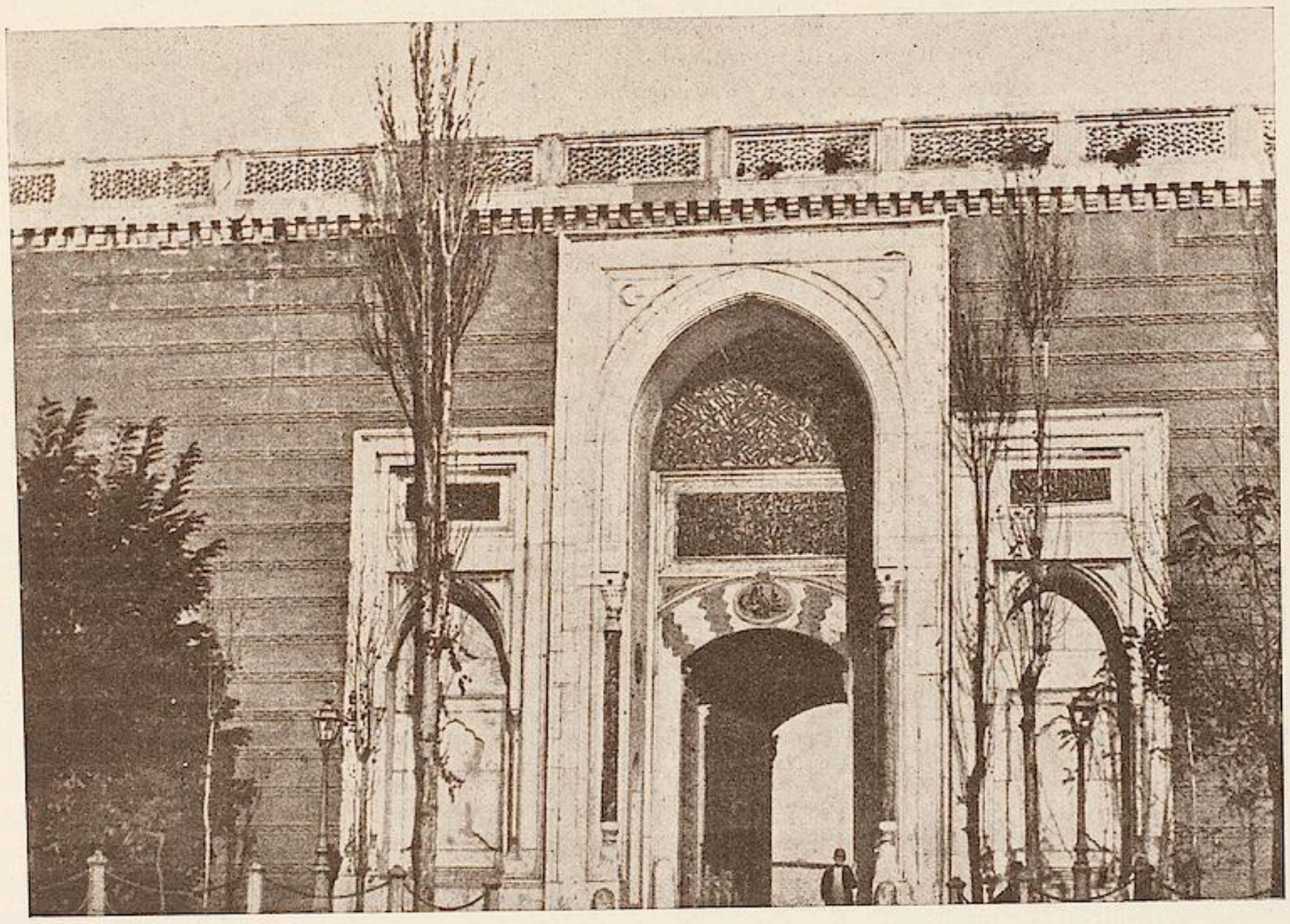


UNSTAUSSTELLUNGEN

Die Grosse Berliner Kunstausstellung 1916.

Sie ist da. Der Krieg untergrub ihre Existenz nicht. Nur ihr Umfang ist kleiner geworden. Das könnte ein Vorteil sein, wenn die Beschränkung auf Auswahl hinausliefe. So aber ist es die alte Mischung; nur leichter abgewogen; in kriegsmässiger Streckung. Die soziale Verpflichtung steht bei diesen Unternehmungen, wie bekannt, im Vordergrunde: weniger für die Seele der Kunst als für den Leib der Künstler soll gesorgt werden. In Kriegszeiten ist die wirtschaftliche Frage akuter als je: denn hat es auch im wesentlichen seine Richtigkeit mit den plötzlich aufgetauchten Kunstbedürfnissen und Kunsterwerbungen, so profitieren doch von der seltsamen Kriegshausse in erster Reihe die grossen und grössten Namen. Die Künstler der mittleren Linie und die kleineren gehen ziemlich leer aus: und hier soll die Jahresmesse ausgleichend einwirken, die von den beiden amtlichen Kunstbehörden auf altehrwürdiger Grundlage abgehalten wird.

Man will redlichen Handwerkern der Kunst den Kampf ums Dasein erleichtern, — schön. Das gestehe man offen zu: dann nämlich ist für ästhetische Bewertung kein Raum, und der Reporter hat das Wort. Wenn aber von den Führern betont wird, diese Ausstellungen seien als Ausdruck der Zeit, zumal der Kriegszeit gedacht, so wird ein schärfer hineinblickendes Urteil herausgefordert. Und so wäre denn festzustellen, dass diese Sammlung auch nur wieder ein Ausdruck des konservativen, sehr unpersönlichen Geistes ist, der das Niveau des offiziellen Berliner Kunstbetriebes herabdrückend beherrscht. Gerade die bevorzugten Talente, die aus der grauen Masse hier und dort hervorschimmern, bestätigen diese Thatsache. Die besten sind eben nur geschickte Techniker, sind Arbeiter aus zweiter oder dritter Hand. Eichhorst, beispielsweise, schildert sehr virtuos ein paar Bäuerinnen nach den strengsten Gesetzen der Leiblschule. Es geht nicht an, meine Herrn Kollegen, hier zwischen „grundsätzlicher" Leiblschule und Leibl-„Nachahmung" zu unterscheiden; dies ist nichts anderes als ein Spiel mit Worten, als eine Dialektik, bei der ein Ruhm herausdestilliert werden soll. Dies ist Leibl-Nachahmung. Eichhorst gehört nicht mehr zur versuchenden Jugend; vor zweiundzwanzig Jahren schon konnte man bei ihm handwerkliche Festigkeit und Fertigkeit entdecken und loben. Er hat inzwischen mehrere Schulen durchgemacht und steckt jetzt in der Leibl-Manier. Der Fall ist sehr



KONSTANTINOPEL, SERAIL BAB-IHUMAJUN

einfach . . . Mehr er selbst geblieben ist der Königsberger Karl Albrecht, ein Künstler von Geschmack, doch als Maler, als Stillebenmaler durchaus nicht ungewöhnlich; die leblosen Dinge sollen durch die Malerei eine Seele empfangen: das ist der Sinn des Stillebens. Für Albrecht sind es nur Modelle. Ergreift er ein Stückchen Landschaft, so versagt er ganz. Hans Jülich, der Landschafter, ist vom Impressionismus zur Phantastik, vom Zeitgefühl zur Zeitlosigkeit gekommen: man nennt das ja wohl Neuidealismus – jenes Malen von innen heraus, oder richtiger: aus dem Kopf. Diese Bilder haben wohl irgend einen schönen Winkel; doch der malerische Persönlichkeitszug, die stärkere Qualität fehlt. Alfred Helbergers kräftigere, unbedenklichere Farbenempfindung wirkt in diesem sanften Kreise radikal; in den Sezessionen würde der tüchtige Mann nur einer unter vielen sein.

Das Kriegsbild nimmt im Glaspalast einen gewissen Platz ein, ohne der Ausstellung die Signatur zu geben. Die Akademie hat vorher den Rahm abgeschöpft. Immerhin stellt sich Dettmann noch einmal mit einigen sehr wirksamen Stücken ein, ebenso Heichert, und Eichhorst vermittelt in seinen fragmentarischen Schilderungen vom westlichen Kampfschauplatz mehr Lebensgefühl und Natürlichkeit als auf seinen grossen Bildern. Österreicher und Bulgaren ergänzen geschickt die allgemeine Materialmasse.

Porträtausstellungen sind drausseneinLieblingsthema. Unsere Kriegsepoche gab willkommenen Anlass zu einem Überblick über die grossen Männer, die Deutschland während der verflossenen langen Friedenszeit in den Sattel gesetzt, und über die vielfach meisterlichen Maler, die sie in die Kunstgeschichte gebracht haben. Von Zeit zu Zeit sieht man gute Lenbachs gern, auch die sachlich-kühleren Geister der Berliner Bildnistradition. Manches hätte fortbleiben können; so die fatale Nietzsche-Anekdote Kurt Stövings. Immerhin lehrt diese Galerie, dass die durchschnittliche Menschenschilderung im malenden Deutschland nicht vorwärts gediehen ist. Welchen Tiefstand bedeuten die Hindenburgplakate Hugo Vogels! Das ist weit schlimmer als Anton von Werner. Für diesen Typus hat Hans Rosenhagen im „Tag“ den schlagenden Ausdruck „Verblücherung“ gefunden.

Julius Elias

Münchner Sommerausstellungen.

Die diesjährige *Glaspalast-Ausstellung* zeigt mit vollster Deutlichkeit, dass die Münchner Künstler-Genossenschaft in ihren besten Künstlern, namentlich der jüngeren Generation, nahezu vollständig auf der Höhe der Sezession steht, dass die grosse Kluft, die einst zwischen beiden Vereinigungen bestanden, fast völlig überbrückt ist. Unter den Kollektivausstellungen, die die Glaspalast-Leitung diesmal der allgemeinen Ausstellung angegliedert hat, sei hier besonders die von Werken des Lierschülers, Josef Wenglein, aus den siebenziger und achtziger Jahren hervorgehoben. Was bei diesen sehr gut gemalten Landschaften namentlich interessiert, ist weniger der Zusammenhang mit gewissen französischen Arbeiten der Barbizonschule und Anklänge an Burnitz, auch nicht die Aufrechterhaltung gewisser Traditionen der Rottmannschule, sondern der eigenartige, innere Zusammenhang mit der Kunst Hagemeisters, der sich in einer ganzen Reihe von Bildern vom Ende der siebenziger und Anfang der achtziger Jahre zu erkennen giebt, freilich mit dem Unterschied, dass Wenglein doch etwas mehr auf den äusseren Effekt ausgeht, als der übrigens ihm persönlich unbekannt gebliebene fast gleichaltrige Hagemeister. Dieser märkische Künstler ist selbst mit einer sehr gut gewählten Kollektion von vierunddreissig Arbeiten vertreten. Die „Sezession“ sucht wohl jeder fortschrittlichen künstlerischen Tendenz treu zu bleiben, aber sie hat gegenwärtig nicht das Glück, die besten unter den jüngeren Talenten an sich fesseln zu können. Von den führenden älteren Malern wirkt diesmal einzig Habermann frisch und beweglich. Im übrigen sei auf ein gelungenes Interieur von Winternitz, auf eine sehr sympathische ältere Arbeit des Löffz-Schülers Viktor Thomas und auf eine aparte Landschaft von Esser, wie auf die Landschaft „Am Dorfbrunnen“ von W. Rösler, hingewiesen. Von Slevogt, Liebermann, Thoma, Corinth sieht man nur ältere, zum Teil sehr gelungene Arbeiten. Unter den Bildern, die Trübner geschickt hat, ist der farbige Schlosshof in Baden-Baden wohl das lebendigste und wertvollste. Die plastische Abteilung wirkt ungleich frischer, zumal sich neben höchst abgeklärten Werken Hildebrands, wie es vor allem die ungemein sympathische Büste von Fräulein Hertz ist, von A. Kraus, W. Gerstel und Ludwig Giess, sehr erfreuliche ausgereifte Werke finden.

Die Ausstellung der *„Münchner Neuen Sezession“* ist wohl zweifelsohne die erfreulichste dieser Sommerveranstaltungen. Gewiss fehlt es auch hier an ganz grossen Meisterwerken, gewiss zeigt sich noch manches recht Unreife und Mittelmässige, was die Ausstellungsleitung mühelos hätte zurückweisen können, aber als Ganzes wirkt diese Ausstellung sehr lebendig, man spürt überall frischen Willen und die meisten Künstler zeigen nicht nur Fortschritte gegen früher, sondern ihre Arbeiten scheinen eine gesunde und kräftige Weiterentwicklung verbürgen zu wollen. Wilde und dilettantische Experimente sind zwar noch nicht ganz verschwunden, aber doch in einen Winkel gedrängt. Besonders fällt bei den Münchner Malern ein leises Abschwenken vom allzukräftigen Kolorismus zu einer gewissen Tonigkeit auf. Die wirklich dekorativ gedachten Bilder sind diesmal die besten der Ausstellung. Hier seien denn auch gleich die höchst eindrucksvollen, an pompejanische Malereien in bestem Sinn erinnernden Stücke „Angler“ und „Gärtnerin“ von R. Coester ge-

nannt, von dessen starkem Talent auch eine kleine Landschaft und ein Interieur – beide gleich stark als geschlossene Bildvisionen – zeugt. W. Teutsch überrascht durch eine grossgesehene „Schäferszene", die eine leicht an Poussin gemahnende Ruhe ausströmt. Caspar ist in seinen religiösen Darstellungen manches Gute gelungen, doch scheint er noch immer hier als Sucher; das weibliche Bildnis dagegen besitzt schon grosse malerische Reife. Schinnerer ringt nach wie vor noch mit technischen Schwierigkeiten, doch verraten alle Bilder, mehr denn je, Gestaltungskraft. Feldbauers frisch impressionistische Pferdestudien vertragen sich hier aufs beste mit Püttners volltonigem Gartenbild und mit den feinnervigen Landschaften Grossmanns. Weniger gut wollen sowohl die älteren wie die recht wenig erfreulichen neuen Bilder von Th. Th. Heine mit den klar komponierten und geschmackvollen Arbeiten von A. H. Pellegrini und der schon einige Jahre alten romantischen „Montblanc"landschaft Kokoschkas harmonieren. Auf das grosse Publikum macht Jagerspacher mit seinen Akten, einem Porträt und einem Ecce homo den stärksten Eindruck, aber es handelt sich hier keineswegs um eine persönliche oder gar wegen ihrer Fortschrittlichkeit bemerkenswerte Kunst, sondern es ist eine sehr kultivierte und sorgfältige Ateliermalerei, geschult an den Werken Tizians, Courbets und Manets.

Die plastischen Arbeiten sind wohl gering an Zahl, aber fast alle höchst bemerkenswert. Lehmbrucks empfindsame und doch wahrhaft monumentale „Kniende Frau" sowie Bleekers und E. Scharffs Porträtbüsten, bei denen man deutlich spürt, wie gerade aus dem seitlich-räumlichen Abstand vom Modell die künstlerische Kraft und Einheitlichkeit – ohne dass dabei die äussere Ähnlichkeit Schaden gelitten hatte — erwachsen ist. M.

OSWALD ACHENBACH, PIAZZA DEL POPOLO

OSWALD ACHENBACH, QUIRINAL

„UNTERMALUNGEN“ VON OSWALD ACHENBACH

ANMERKUNGEN ZU DER AUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

VON

PAUL MAHLBERG

Wir kennen Oswald Achenbach aus den Darstellungen der Museen und Galerien, auch aus feudalem Privatbesitz, als einen typischen Maler der Gründerjahre. Pompös und überreich im Motiv der vornehmen Reisegegenden Italiens. Die Bildhaut scheint uns auch manchmal etwas von der fatalen Oberfläche der gepressten Ledertapeten damaliger Zeit zu haben und er selber ein Mann jener Epoche, die sich das Grosse nicht in kleinem Format vorstellen konnte.

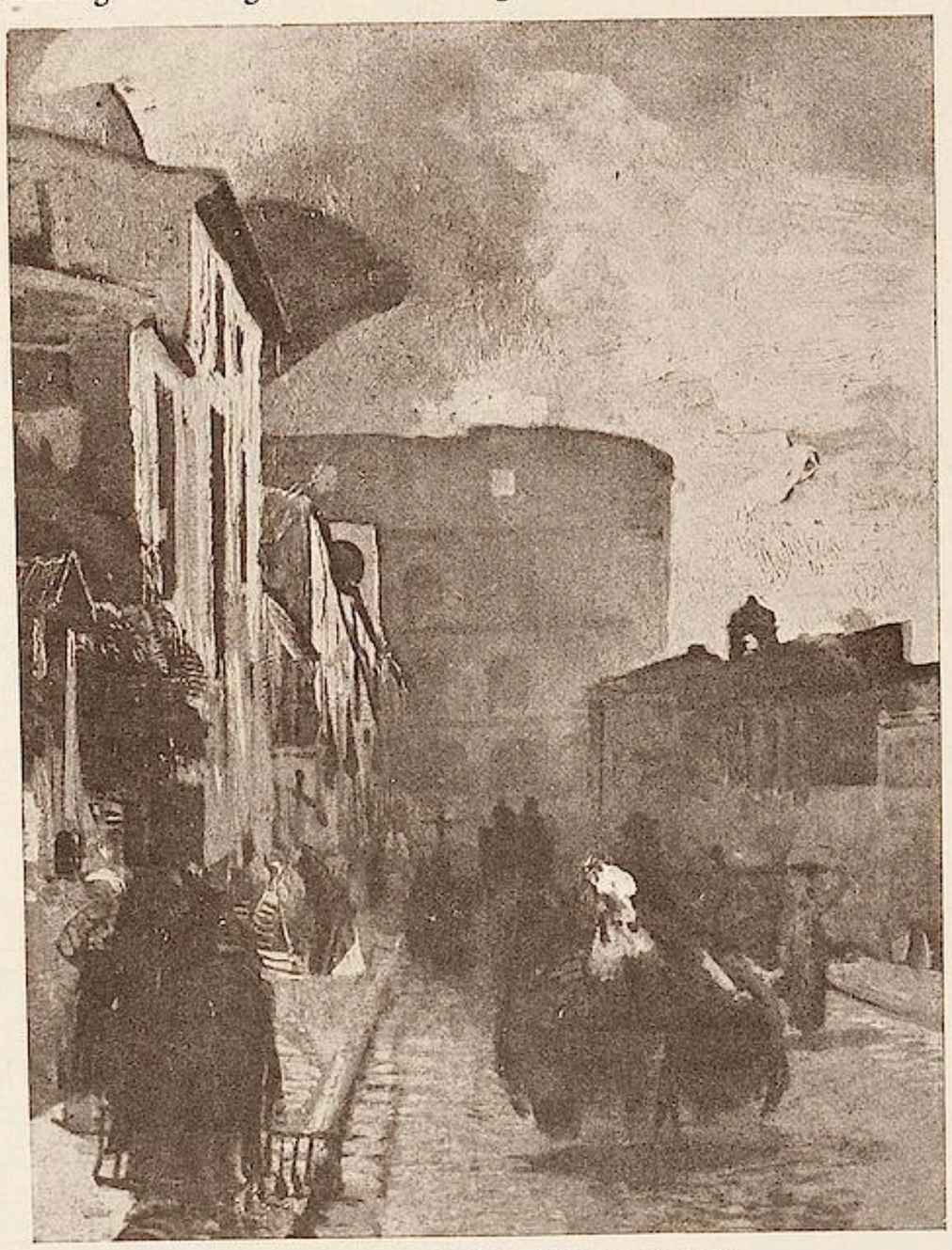
Wir wissen aber, dass Oswald Achenbach auch ausser Studien und Skizzen Stücke anderer Art gemacht hat, wo er einen Eindruck in schwebenden und flatternden Farben gab und auch, dass diese Dinge als der eigentliche Ausdruck seines Kunstwollens zu gelten haben. Es sind vor allem die sogenannten „Untermalungen“ und in den „fertigen Bildern“ die Staffage, Menschen und Tiere allein oder in der Masse. Die Franzosen haben das früh gespürt; Goupil bat immer um Landschaften „avec beaucoup de figures“. — Diese impressionistischen Stücke hielt Achenbach selbst für das Positive, für das fertige Bild. Sie zum Verkauf über den gehörigen Ausdruck seines Erlebnisses hinaus durchkneten zu müssen, das „Ausführensollen“ vor „sein nie schweigendes Leid“. Vor Jahren schon und ganz untendenziös hat seine Tochter Cäcilie das geschrieben und belegt. Es ist interessant, aus ihren Aufzeichnungen (Oswald Achenbach. Erinnerungen an meinen Vater. Velhagen und Klasings Monatshefte 1911. — Oswald Achenbach in Kunst und Leben. Von Cäcilie Achenbach. Bei Dumont-Schauberg, Köln, 1912) gerade das zu sehen. Einmal heisst es bei ihr: „Diese grossen Bilder ausführen?“ sagte er, „die will ich ja gar nicht ausführen, die sind fertig, die müssen so sein, wer ein Bild haben will, wo er so nah daran gehen kann, dass er die Farbe riecht, der muss nicht zu mir kommen.“ Ich sagte ihm, fährt die Verfasserin fort, dass er doch viele Bilder ausgeführt habe, und die alten Holländer, die so ausgeführt seien, seien seine Lieblinge. — Da sagte er: „Das stimmt auch,

trotzdem müssen diese grossen Bilder bleiben, wie sie sind.“ — Dass die Untermalungen so bleiben mussten, schreibt dann die Tochter weiter, dass jeder Pinselstrich ihnen nur schaden konnte, das hatte ich gefühlt. Ich fand sie viel schöner als ausgeführte Bilder wegen ihrer Farbenpracht: alles war so breit und kräftig, von weitem sah man das Leben, die Bewegung in den einzelnen Gruppen, man glaubte die Frauen lachen, die Männer streiten zu sehen. Trat man näher heran, so war's schliesslich oft ein ganzes Durcheinander, aber wenn man zurücktrat, sah man die beabsichtigte Wirkung.“ — Ein andermal meint Oswald, wie er gewöhnlich genannt wurde, auf einer Reise, es sei ihm unmöglich, die Bilder auszumalen, die zu Hause auf ihn warteten. „Er graule sich, nach Hause zu kommen, und ganz besonders vor seinem sonst so geliebten Atelier.“ — Er wünschte sich immer, seine Bilder „fertig skizzieren“ zu können. Die Kunsthändler und das Publikum liessen es nicht zu. Andererseits nicht sein Geldbedarf. — So kommt es, dass nicht viele „Untermalungen“ mehr vorhanden sind.

Auch viele der „fertig gemalten“ Stücke sind durchaus gut, aber besonders imposant jene Untermalungen. Gross, voll Rhythmus, Temperament, und einheitlich in Empfindung und Ausführung. Wir legen den Blick an und spüren überall denselben Pulsschlag der Kunst und des Lebens, deutlich. — Dabei sind diese Anschauungen und Werke nicht auf die Jugendzeit beschränkt. Das Gespräch über das „Ausführen“ datiert aus dem Jahr 1895 (Achenbach war damals achtundsechzig Jahre alt) und aus den letzten Jahren seines Lebens (er starb 1905) stammen noch die grossen Untermalungen, die bei seinem Tod noch im Atelier standen: „Das Gespensterschiff“, „Strand von Neapel“, die „Vigna Barbarini“ und „Genua“. Alle in Privatbesitz.

Sinn aller Kunst ist auf die Loslösung von der Materie und auf die Freiheit der Darstellung der Erscheinungszusammenhänge gerichtet, aber keine andere Zeit als die materialistische des neunzehnten Jahrhunderts ist so weit gegangen, das Bild der Welt vom Erdboden aufzuheben und es uns als eine Fata Morgana, im Reflex der Lüfte schimmernd, zu zeigen. — Die Kunst dieser Zeit kennt auch nicht mehr die literarische Phantasie im Bilde, dafür aber die Phantasie des Optisch-Begrifflichen, die Phantastik der Bewegung, Liebermann zum Beispiel, bildet bei seinem Aufsatz über Degas gleich ein paar Beispiele dafür ab. Diese Bewegung, die ich meine, liegt im Bilde selbst und ist unabhängig von dem zufällig dargestellten Momentanen. Der ganze Saal dreht sich zum Beispiel horizontal wie ein Karussell um den Ballettmeister und seinen Stab, und bei dem Comte Lépine ist das Drehmotiv noch viel reicher. — Die Bewegung des Bildes in sich bildet nun auch manchmal bei Oswald Achenbach eine besondere Erscheinungseigenart. Zufällig, durch Erbschaft, kamen die Städtischen Kunstsammlungen zu Düsseldorf in den Besitz eines derartigen Stückes und gleichzeitig einer der schönsten „Untermalungen“ überhaupt, der Piazza del Popolo.

Wir stehen im Abenddämmer der Passegiata al Pincio gegenüber. Der Schein der in unserm Rücken untergehenden Sonne ruht noch auf dem goldenen Thron des Gebäudes, leuchtet noch an der Krönungsfigur des Obelisken auf, und still erhebt sich der Mond. Und nun müssten es die Worte grandios herunterspielen, wie der Widerschein dreimal Glanz ausruft und dreimal Schatten es unterstreichen. Wie der Blick hinaufläuft, wo der Mond im Rosa des Himmels, dampfend und ein wenig mit grünlichem Gewölk bekränzt, aufsteigt, das Auge zu der Spitze des Obelisken fährt und wie der Blitz daran hinunter aus dem Strahlenden des Himmels in den brodelnden Hexenkessel von abendlicher Grauheit und menschlichem Gewühl hinein. Unten breit aufspritzt und nach allen Seiten an den Menschenbändern, Verkehrslinien entlang. Direkt um den



OSWALD ACHENBACH, STRASSENSZENE

Obelisken herum ist Ruhe, Rettungsinsel, und dann schlingen sich die menschenbesetzten Verkehrslinien um ihn herum und ziehen sich von ihm weg. Das schöne Karussell der „Villa Borghese“ wird hier noch gesteigert und intensiviert. Man denke: eine vertikale Mittelachse auf dem Platz, davon ausgeworfen Bänder von Menschen und Gespannen, und nun das Ganze scheinbar in Drehung, aber mit verschiedenen Drehmomenten, um jene Achse herum. Dazu noch das elastische Band der langgestreckten Wagen querüber und der Zug daran von beiden Seiten. In den einzelnen Menschenstreifen das wogende Auf und Ab. Die Bewegung des Menschen wird uns mit einmal in ihren beiden Komponenten klar: dem Aufwärtsheben des Körpers bei jedem Schritt und dem Vorwärts; daraus die Woge und Welle.

Auch die Farbe und ihre Anlage bringt das Bild in Bewegung und Wallung. Von dem Gemüsekarren vorn aus werden Farbraketen nach allen Seiten und Tiefen in das schwärzliche Gewimmel der Masse geschossen, Rot, Grün, Bräunliches und Bläuliches. Unser Auge schwingt sich von Ort zu Ort über das Bild hinweg und es geht in Schwüngen vor sich, wie Brückenbogen sich schwingen. Alles hält uns in Atem, das ganze Bild dreht sich um uns, es wallt auf, und es ist alle Ekstase des Lebens darin. Die Komposition ist wohl ausgewogen, doch wird sie hingerissen vom Gewühl im Ganzen. Ein derartiges Stück muss nach Volt gemessen werden, nach Maassen der Spannung.

Es könnte noch von vielem die Rede sein. Von der Art, wie die darstellenden Momente auch in anderer Weise noch geordnet sind, dass ihre Fülle erdrückend auf uns anrückt, wir das Ganze aber doch mit einem Blick erfassen und dann richtig und mit Freuden und ohne Angst auflösen können. Von der Regie der Massen nach dem Sinn des Orts (am Ausgang der Stadt und an ihrem Eingang) und nach der Absicht des Barock, sie zu schlingen. Von der formalen Einheitlichkeit, die sich in der charakteristischen spiegelt. Es ist das juste milieu des Bürgerstandes und der eleganten Menschen. So ein Wagen ist rassig wie von Guys. Vom geographischen und historischen Aroma: man kann sagen, so und nicht anders glimmt abends in Rom der Stein, so wird man gerade dort und in jener Luft plötzlich von dem besondern Grün über einer Architektur angesprochen. Und dann: man spürt den Boden und sieht wie auf eine historische Bühne. Ägypten steht da und das alte Rom taucht auf und das päpstliche, das auf den Obelisken sein Zeichen setzte und zum Schluss sagt noch einmal der Barock eindringlich, wie es die Welt dieses Platzes angesehen haben will, indem es ihn so anlegte.

CHRONIK

Odilon Redon †

Aus Paris kommt die Nachricht, dass der Maler Odilon Redon gestorben ist. Mit ihm ist aus der modernen Kunst eine merkwürdige Erscheinung verschwunden. Nicht eigentlich eine schöpferische Persönlichkeit. Lange Zeit galt er dafür und man sprach von ihm als von einem grossen Romantiker. Das war er aber keineswegs. Seine Romantik kommt vielmehr von dem verspäteten Nazarener Moreau her und ist fast süsslich. Seine Malweise hat etwas Amateurhaftes. Doch ist sie gesättigt mit französischer Kultur und französischem Geschmack. Sie duftet zugleich nach dem Parfüm der Salons und nach Weihrauch. Redons Phantasie schwelgte im Szenarischen, sie liebte es, mächtige Himmels- und Wolkenlandschaften darzustellen, in denen Pegasus und Apoll auf dem Sonnenwagen als Staffage erscheinen. Er war ein mehr malerisch als zeichnerisch arbeitender Ideenmaler. Seine Blumenstilleben haben etwas Spiritistisches und berühren sich in einigen Punkten mit den Bestrebungen der Jüngsten. Am ausdrucksvollsten hat Redon sich in seinen phantastischen Lithographien geäussert, wie denn überhaupt ein stark illustratives Element in seiner Kunst steckt. Über diese Lithographien hat Jan Veth in diesen Heften einmal ausführlich geschrieben. (Jahrgang II. Seite 104.)

Benno Berneis †

Zu den Opfern des Krieges zählt nun auch der Maler Benno Berneis, der seit einigen Jahren der Freien Sezession angehörte. Er ist gefallen, während er noch mitten in seiner künstlerischen Entwicklung war, so dass man wohl von seinem Talent, kaum aber von bestimmten Werken sprechen kann. Sein Talent war romantischer Art. Er liebte eine gewisse Art von phantastischer Aufgeregtheit, er kultivierte die leidenschaftliche Malerei und erinnerte in seinen Motiven zuweilen an Delacroix. Darum gehörte er auch nicht so sehr der Generation der nach der Natur arbeitenden Impressionisten an, als vielmehr den im Atelier dichtenden Expressionisten. Aus jeder seiner Arbeiten sprach eine ungemeine geistige Lebendigkeit.

„Schimmelpfennig contra Marschall.“

„Ein künstlerischer Streit um die Urheberschaft am eisernen Hindenburg.“

Wenn man in den Tageszeitungen diese Überschrift las, glaubte man, keiner von beiden wolle es gewesen sein. Aber im Gegenteil, beide wollen es gewesen sein.

Notiz.

Die Ausführungen über „Die Entdeckung des Poussin“ auf Seite 569 des Augustheftes sind von Julius Meier-Gräfe geschrieben. Die Namensnennung ist durch ein Versehen unterblieben.

NEUE BÜCHER

El Greco. — Von August L. Mayer. — München, Delphin-Verlag.

Der Verfasser nennt dieses Büchlein (fünfzig Textseiten, siebzig Abbildungen und ein genauer Nachweis der Originalwerke Grecos) eine Einführung und giebt demzufolge nur das Wesentlichste über diesen merkwürdigen Meister. Nachdem in den letzten Jahren der Name dieses Künstlers oft genannt und zum Begriff erhoben ist, nachdem seine Kunst auf die Kunst unsrer Zeit einen gewissen Einfluss ausgeübt hat, thut eine nüchterne historisch-kritische Betrachtung besonders not. Wir wissen aus früheren Arbeiten dieses Verfassers, dass A. L. Mayer einer der besten Kenner der spanischen Malerei ist und auch gründlich im Gebiete der venezianischen Malerei Bescheid weiss, und so durfte man von ihm eine wissenschaftlich solide Behandlung seines Themas erwarten. Er erzählt uns zunächst, was man über das Leben des Kreters Sicheres weiss. Viel ist es nicht, genügt aber immerhin, um sich ein vages Bild des Menschen zu machen. Dann geht er die Reihe der Hauptwerke durch und verfolgt die Entwicklung seines Stiles; wie der Kreter zuerst in Venedig arbeitet, bei Tizian, wie er Veronese und die Bassani studiert und auch gewisse Fühlung mit Tintoretto hat, wie er sich dem Einfluss Correggios eine Zeit lang hingiebt und dann nach Rom geht und wie er endlich, ehrgeizig wie er ist, sich nach Spanien wendet, um in Toledo Alleinherrscher im Reiche seiner Kunst zu werden. Wir verfolgen an den einzelnen Bildern diesen Entwicklungsgang und das Verarbeiten dieser Einflüsse, die Überwindung des Realistischen zugunsten des Visionären, und sehen langsam den eigentlichen Greco-Stil entstehen. Diesen Greco-Stil analysiert der Verfasser im dritten Abschnitt, der „Grecos Kunst“ heisst. Er betont das so stark Persönliche dieser Kunst, die tief in religiösen und mystischen Untergründen verankert ist, ignoriert absichtlich ein wenig das Gotische in seinem Stil und weist auf den verborgenen Zusammenhang mit dem Byzantinischen hin, der sich als das Erbe des griechischen Blutes erklären lässt und das ja auch in spätromanischer Zeit schon auf spanischem und südfranzösischem Boden (in der Plastik) lebendig geworden war. Von hier aus wird er dann auch dem Kolorismus Grecos gerecht. Wohl ist manches Venezianische auch spät noch in seinen Bildern spürbar, auch in der Empfindung für das Licht (bei den frühen Werken, wie der Auferstehung Christi, hätte vielleicht nachdrücklicher auf Tintoretto verwiesen werden können) — aber im wesentlichen steht doch sein Kolorismus nicht nur zur spanischen Malerei — das ist selbstverständlich — sondern auch zur italienischen in klarem Gegensatz. Dies ist ein eigenes Ausdrucksmittel einer eigenen Anschauung und einer eigenen Gefühlswelt.

Über den malerischen Charakter der einzelnen Gemälde sagt Mayer manches feine Wort, er hat den ganzen Bilderbestand gründlich studiert, auch auf den Erhaltungszustand hin. Sehr wichtig ist die Herausarbeitung der Hauptbilder und die Feststellung der Replikenfrage, bei Greco mit seinen vielen eigenhändigen Wiederholungen und Varianten eine besonders schwierige Arbeit. Das Verzeichnis der Bilder, das nach Aufbewahrungsorten übersichtlich geordnet und durch absolute oder approximative Datierung in erwünschter Weise bereichert ist, wird jedem, der sich mit Greco beschäftigt, wegen seiner Zuverlässigkeit unentbehrlich sein. Alles in allem: eine instruktive Einführung und sehr wertvolle Studie. Wertvoll vor allem auch wegen der Nüchternheit der Anschauung und Klarheit der Darstellung, die nie, auch da wo sie kritisch sich äussert, ohne Wärme ist. Wir brauchen jetzt auch ein wenig Greco-Kritik, nachdem wir vorher den Greco-Enthusiasmus brauchten. In der Kunst handelt es sich um Liebe, die aber giebt es nicht ohne Enthusiasmus. Aber auch ohne Kritik ist, auf die Dauer, Enthusiasmus nichts wert und so wird man hoffentlich nun nicht aufhören, Meier-Graefes Hymnen auf Greco zu lesen. Das Korrektiv giebt ja nun A. L. Mayer in vornehmer ruhiger Form. Wer weiss heute nicht, dass es eine falsche Fragestellung war, Greco mit Velasquez zu vergleichen! Das konnte nur der ewige „grand amoureux“ thun. Man kann, vielleicht, Velasquez mit Frans Hals vergleichen, und der Spanier wird in manchen Punkten unterliegen. Man kann notfalls Greco mit Tintoretto vergleichen, und wieder wird der Spanier in wesentlichen Punkten versagen. Aber alles dies liegt ja so auf der Hand, dass man es kaum zu sagen braucht. Ohne die Ungerechtigkeit wäre aber der Enthusiasmus nicht so schön, und erst der war es, der eine wissenschaftliche Beschäftigung mit El Greco zu einer dankbaren Aufgabe machte. Das wird A. L. Mayer am wenigsten leugnen, wenn er selber seines schönen Büchleins froh ist.

E. W.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Lehrbuch der Reliefperspektive von Ad. Stuhlmann. Mit 134 Figuren. Hamburg, Verlag von Boysen und Maasch.

Alfred Kühn, Die Faustillustrationen des Peter Cornelius in ihrer Beziehung zur deutschen Nationalbewegung der Romantik. Dietrich Reimer, Berlin 1916.

Österreichische Werkkultur von Max Eisler, Herausgegeben vom Österreichischen Werkband. Wien 1916, Kunstverlag Anton Schroll und Co.

Alte und neue Lieder mit Bildern und Weisen. Erstes Heft: Bilder von Ludwig Richter; zweites Heft: Bilder von Otto Ubbelohde; drittes Heft: Bilder vom Grafen Leopold von Kalckreuth; viertes Heft: Bilder von Max Slevogt. Herausgegeben von Max Friedländer, John Meier, Friedrich Panzer und Max Roediger. Im Insel-Verlag, Leipzig.

VIERZEHNTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG